J. E. ARELLANO: Bosquejo ideológico de SANDINO

Poesía de HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA

Valeriano BOZAL: PROUST, imágenes de tiempo perdido

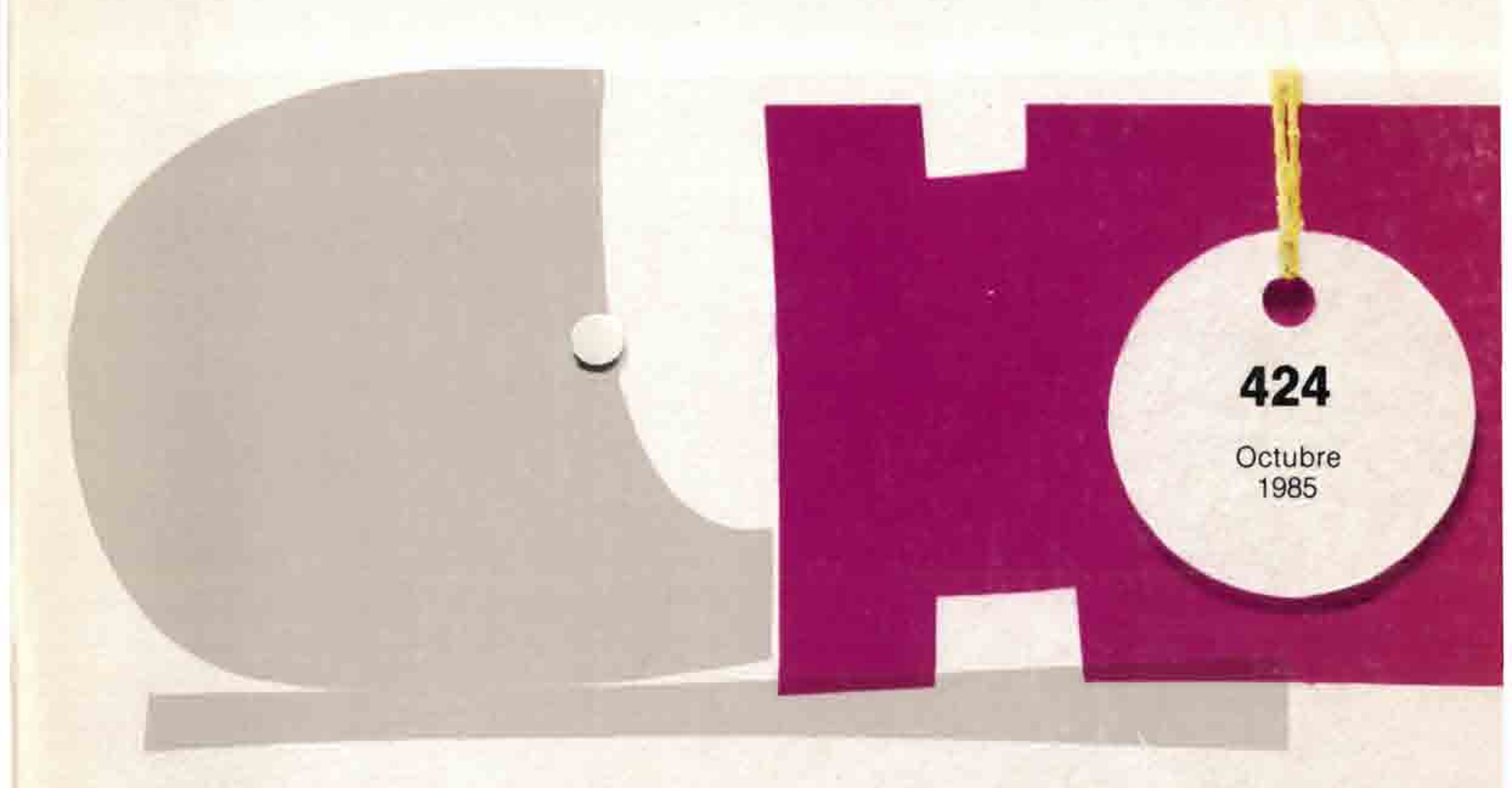
J. V. PIQUERAS: Tentativas de un héroe derrotado

Manuel MORENO ALONSO: El alcoholismo en el México Colonial

Rafael de CÓZAR: Literatura y magia

Tres relatos israelíes

Blas MATAMORO: Historia de BORGES



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

424

Octubre
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

Invenciones y ensayos



Bosquejo ideológico de Augusto Sandino

Sandino no sólo era un hombre de principios: aquellos que sostenían fundamentalmente la razón de su lucha. Nos referimos a su honradez ciudadana y a su completo desinterés personal, ejemplificando en el rechazo tajante de recompensa alguna; a la dignidad patriótica con que respondía a la presencia militar norteamericana en su país y que significaba, para él, un deber sagrado; al derecho de los débiles —en su caso los nicaragüenses— ante el vasallaje impuesto por la potencia extranjera y al honor nacional que asistía, finalmente, a su férrea actitud nacionalista [1].

Porque Sandino también fue un hombre de ideas. Y su aporte a la historia de las ideas en Hispanoamérica es significativo. Quizá esta afirmación, a los ojos de no pocos malinformados, podría parecer exagerada; pero no es así. A pesar de que nunca se dedicó exclusivamente al ejercicio intelectual, Sandino llegaría a formular un pensamiento coherente de su país que ha sido una de las mayores elaboraciones teóricas del mismo. A Nicaragua siempre la proyectó como una gran posibilidad. Esta pequeña república ha producido pensadores, algunos sólidos y respetables; mas nadie, hasta Sandino, había pensado tan firmemente sobre ella como él. Por esto resulta el máximo «creador intelectual» de la nacionalidad nicaragüense.

I. Antiimperialismo (o respuesta ideológica al imperialismo norteamericano)

En esta creación, su pensamiento no se encerró dentro de los límites patrios; todo lo contrario: al constituir una de las respuestas ideológicas a la política de dominación de los Estados Unidos, se enmarcó en un contexto internacional. Históricamente, su aporte se ubica tras el de la generación modernista, representada por el cubano José Martí, el uruguayo José Enrique Rodó y el centroamericano Rubén Darío, inscribiéndose en una notable tradición de figuras hispanoamericanas iniciadas por Simón Bolívar.

Aludimos a los hombres representativos de Hispanoamérica que, desde las primeras décadas del siglo XIX, han proyectado cuatro imágenes distintas ante Estados Unidos, constituyendo igualmente cuatro etapas definidas. Primera: la simpatía inicial

[1] Honradez ciudadana y completo desinterés personal, dignidad patriótica, derecho a los débiles y honor nacional: he aquí los principios morales a través de los cuales AUGUSTO C. SANDINO expresó la razón de su lucha y a los cuales estuvieron vinculados sus ideas. Los textos de donde los hemos tomado se encuentran en GUSTAVO ALEMÁN BOLAÑOS: *Sandino el libertador.* México, Ediciones El Caribe, 1952, en adelante ALEMÁN BOLAÑOS; GREGORIO SELSER: *Sandino, general de hombres libres.* Tomo I. La Habana, Imprenta Nacional, 1960, en adelante SELSER I y , paradógicamente, en la diatriba de ANASTASIO SOMOZA: *El verdadero Sandino o el calvario de las Segovias.* Managua, Tipografía Robelo, 1936, en adelante SOMOZA.

de los precursores y próceres independentistas ante la poderosa nación y el rechazo de sus agresiones en los intentos de unificación y confederación, realizados entre 1828 y 1864, de nuestras nacientes repúblicas. Segunda: el proyecto de las últimas —dirigidas por representantes de la burguesía criolla— de crear en sus respectivas sociedades economías de tipo capitalista progresistas, tomando como modelo la norteamericana. Tercera: la crítica a los Estados Unidos y a su civilización anglosajona de nuestros escritores modernistas —Martí, Darío, Rodó— que reconocían y exaltaban los valores de la civilización latina. Y cuarto: la concepción moderna que utiliza la explicación teórica del imperialismo como definitoria de la actitud norteamericana respecto de nuestros pueblos, conquistada a través del pensamiento socialista [2].

No obstante, entre la tercera y cuarta etapas, compartiendo las orientaciones de ambas, surgió una promoción intermedia, cuya principal figura política fue el general Augusto C. Sandino [1895-1934]. Pues bien: éste manifestó durante los años de su lucha, un pensamiento que explicaba clara y sólidamente la misma, no sin recibir la influencia del argentino Manuel Ugarte y del mexicano José Vasconcelos, por citar otras dos figuras pertenecientes a la citada promoción. Más aún, los escritos de estas personalidades literarias contribuyeron, con los de otros muchos, a madurar intelectualmente al guerrillero, autodidacta de voluntad enérgica e inclaudicable que había absorbido las ideas del sindicalismo mexicano y devoraba cuanta materia social y política llegaba a sus manos.

Sin embargo, las ideas políticas le brotaban, en principio, de su profundo antiimperialismo. A partir de esta actitud de su lucha es que debemos interpretar todo su pensamiento. Como lo demostró en un documento bastante desconocido, la «Carta al Congreso Anti-imperialista reunido en Frankfurt», Sandino tenía plena conciencia histórica de la dominación norteamericana en Nicaragua: *«No reconoce el pueblo nicaragüense como gobiernos constitucionales a ninguno de los que ha escalado el poder en nuestro país desde 1909 hasta el presente* —escribía en ese documento de 1929—, *puesto que esos gobiernos han llegado al poder apoyados por las bayonetas del imperialismo de los Estados Unidos del Norte»* [3]. Mas no se dejaba llevar por la generalización, pues reconocía el paréntesis nacionalista de Bartolomé Martínez, ajeno a los intereses de la oligarquía *vendepatria* y llegado al poder por la muerte del presidente Diego Manuel Chamorro; así dejó escrito que [don Bartolo] *«respetó el sufragio libre entregando el poder a los señores Carlos Solórzano y Juan Bautista Sacasa, presidente y vice-presidente electos en 1924»*. Y agregó: «...*por ello lo juzgamos* [a Bartolomé Martínez] *entre los pundonorosos y dignos de la estimación de sus conciudadanos»* [4].

La misma conciencia refleja Sandino en su *Manifiesto a los pueblos de la tierra y en particular al de Nicaragua* (1933), donde reconoce el nacionalismo progresista del

---

2 CARLOS M. RAMA: *La imagen de los Estados Unidos en la América Latina. De Simón Bolívar a Allende* (México, Secretaría de Educación Pública, 1975).

3 Esta «Carta...» fue incorporada por primera vez a una colección documental en AUGUSTO C. SANDINO: *Escritos literarios y documentos desconocidos*. Recopilación y notas de JORGE EDUARDO ARELLANO. Managua, Ministerio de Cultura, 1980; en adelante, SANDINO ESCRITOS. Las citas se hallan en la pág. 49.

4 En SANDINO ESCRITOS, pág. 58.

general José Santos Zelaya (1893-1909) (*«Zelaya* —señaló— *fue uno de los mejores gobernantes que ha tenido Nicaragua en cuanto a progreso y patriotismo»* [5] y el heroico del general Benjamín F. Zeledón, *invicto y glorioso*, según sus propios adjetivos [6].

Su idea del imperialismo no era fanática, sino sustentada en la razón y en el derecho; por eso denunció que el imperialismo yanqui costaba *«a la nación nicaragüense alrededor de cuarenta mil vidas humanas de ambos sexos y más de cien millones de córdobas»* [7]. Parte de esa denuncia la constituían también el financiamiento de los banqueros del Wall Street a Adolfo Díaz para armar la rebelión conservadora de 1909, la imposición de empréstitos que no necesitaban y el interés de los norteamericanos por construir el canal de Nicaragua exclusivamente para ellos.

Conocía, pues, profundamente la realidad histórica de Nicaragua. Pero, asimismo, no ignoraba la de América Latina en conjunto: Sandino, en 1929, detalló su conocimiento de ésta a través de la condición neocolonial con que la presencia económica de los Estados Unidos sometía a nuestras repúblicas. En concreto, interpretaba esta presencia de una forma no muy diferente a la de Vladimir Illich. *«Hondamente convencidos como estamos* —escribía el 20 de marzo del año referido— *de que el capitalismo norteamericano ha llegado a la última etapa de su desarrollo, transformándose, como consecuencia, en imperialismo y que ya no atiende a teorías de derecho y de justicia pasando sin respeto alguno por sobre los inconmovibles principios de Independencia de las fracciones de la NACIONALIDAD LATINOAMERICANA, consideramos indispensable, más aún incólume, esa independencia frente a las pretensiones de los Estados Unidos de Norte América...»* [8]. Es decir, Sandino utilizó la concepción teórica del imperialismo, propia de los representantes de la cuarta etapa, ya señalada, a la que pertenecen latinoamericanos absueltos por la historia como Ernesto «Che» Guevara.

La interpretación que hacía Sandino del imperialismo yanqui, por consiguiente, se basaba en hechos reales, de carácter político y económico; pero también en un hecho de carácter «jurídico» internacional: la doctrina Monroe. De ahí que pidiera en varias ocasiones su anulación para los países hispanoamericanos, a los que extendía de *facto*, y que la interpretara desde su punto de vista, que era el de toda América Latina: *«Estamos en pleno siglo XX* —aclaraba— *y la época ha llegado a probar al mundo entero que los yankees hasta hoy pudieron tener tergiversada la frase de su lema. Hablando de la doctrina Monroe, dicen: América para los americanos. Bueno: está dicho. Todos los que nacemos en América somos americanos. La equivocación que han tenido los imperialistas es que han interpretado la doctrina Monroe así: América para los yankees. Ahora bien: para que las bestias rubias no continúen engañadas, yo reformo la frase en los términos siguientes: los Estados Unidos de Norte América para los yankees. La América Latina para los indo-latinos»* [9].

---

5 AUGUSTO C. SANDINO: *Manifiesto a los pueblos de la tierra y en particular al de Nicaragua*. Managua, Tip. La Prensa, 1934; en adelante, SANDINO MANIFIESTO. El elogio a ZELAYA se encuentra en la pág. 3.

6 *Ibíd.*

7 Frase perteneciente a la «Carta al Congreso Anti-imperialista en Frankfurt», en SANDINO ESCRITOS, págs. 49-50.

8 AUGUSTO C. SANDINO: «Plan de realización del Supremo Sueño de Bolívar», en SANDINO ESCRITOS, pág. 77.

9 Carta de SANDINO a FROYLÁN TURCIOS, el 10 de junio de 1928, en GREGORIO SELSER: *Sandino, general de hombres libres*. Tomo II. La Habana, Imprenta Nacional, 1960, pág. 24. En adelante, SELSER II.

Una de sus ideas políticas trascendentales —cuya posibilidad efectiva de proclamarla sólo él la ha tenido entre los nicaragüenses, siendo, por ello, el único que la ha expresado— fue la integración de una alianza latinoamericana como paso previo para una futura confederación; otra: el indohispanismo. Esta era una concepción idealista, surgida a partir de la crítica de los modernistas que, tomándola de los numerosos escritos que leía en los campamentos de las Segovias, le ayudó a fundamentar teóricamente su lucha para oponerla al imperialismo norteamericano. Veamos primero algunos ejemplos de su *indohispanismo* —remontado a la tercera etapa de los latinoamericanos ante la imagen de los Estados Unidos entre ellos— y luego la concreción de su alianza latinoamericana.

II. Indohispanismo

El indohispanismo no sólo le sirvió a Sandino para un objetivo político; con esta idea, sin quererlo, contribuyó a establecer una categoría orientada hacia la formación de la conciencia hispanoamericana. El nunca pensó elaborar esta categoría. Pero está claro que, surgida de la más entrañable necesidad de su resistencia, logró manifestarla con mucha coherencia e intuición, constituyendo una realidad espiritual que concilia las raíces hispanoamericanas, caracterizando profundamente nuestra identidad histórica. Y a su fórmulación, no a su explícita definición, llegó con claridad definitiva, haciendo suyo y asimilando a su manera el *indoamericanismo* que difundía en los años veinte el peruano Víctor Raúl Haya de la Torre. Por eso puede afirmarse que en cierta medida el indohispanismo es creación suya. Sandino, por tanto, no tomó en cuenta el exagerado indigenismo de Haya de la Torre, descartando en sus escritos el término *Indoamérica* y sugiriendo, en virtud de su equilibrada intuición del mestizaje hispanoamericano, el concepto de indohispanidad.

Efectivamente, siempre usaría el último concepto que expuso como un elemento esencial de nuestros pueblos. Así, en su primer manifiesto —fechado en el mineral de San Albino el primero de julio de 1927— escribió: *«Quiero convencer a los nicaragüenses fríos, a los centroamericanos indiferentes y a la raza indohispana que en una estribación de la cordillera andina hay un grupo de patriotas que sabrán luchar y morir como hombres»* [10]. ¿A cuál raza indohispana se refería? No a otra sino a nuestra raza mestiza de Hispanoamérica, ubicada dentro de la extensión geográfica de nuestras entonces veintiún repúblicas, hijas de la vieja España, como bien pudo haber dicho si parodiamos esta frase suya del «Manifiesto a los hombres de nuestro departamento leonés», firmado el 15 de septiembre de 1931: *«Nuestro Rubén Darío habló de nuestros veintiún cachorros de* (la) *América Hispana, hijos del viejo león español»* [11]. Mucho antes había precisado los límites geográficos del indohispanismo: *«La patria de la raza indohispana* —afirmó el 6 de febrero de 1928— *comienza desde las riberas del Río Bravo y termina en el confín sur de la*

[10] AUGUSTO C. SANDINO: «Manifiesto» del 1 de julio de 1927, en SELSER II, pág. 227.

[11] AUGUSTO C. SANDINO: «Manifiesto a los hombres de nuestro departamento leonés», en SOMOZA, pág. 262.

Tierra del Fuego» [12]. Y en su *Manifiesto a los pueblos de la tierra y en particular al de Nicaragua* (1933), por recurrir solamente a tres ejemplos, volvió a emplear la categoría de *indohispanidad,* y otra vez como adjetivo, al definir al gobierno yanqui como *«enemigo de nuestros pueblos indohispanos»* [13].

Mas lo indohispano, o el indohispanismo de Sandino, era sustantivo y nada tenía que ver con la retórica obsoleta de la hispanidad. Esta nunca pudo ser concebida por el gran nicaragüense de la forma que se entendió durante su época de esplendor: como la articulación de los pueblos hispanoamericanos en una unidad política superior, estructurada por el común denominador hispánico. Recordemos que Sandino no se limitaba a expresar únicamente lo español: también comprendía lo indígena o lo indio, el otro elemento fundamental de la cultura hispanoamericana, a la que él hubiera llamado con mayor precisión *indohispana.* Recordemos igualmente que el máximo héroe de Nicaragua advirtió la lucha ideológica que comenzaba a estremecer la conciencia española: *«Una pugna entre el pasado y el porvenir, entre los que llevan muy profundos sentimientos ancestrales de dominación y los que tienen la mente libre de prejuicios»,* según le comunicaba al periodista español Luis Araquistain el 31 de julio de 1928 [14]. Además, en esa misma carta, supo detectar con una amplia visión —que hoy resulta profética— una de las fuerzas en conflicto: *«La España reaccionaria entrará en las orientaciones que marcan las ciencias sociales»* [15].

En pocas palabras, Sandino desconoció la *hispanidad;* pero vivió la *indohispanidad.* Su contacto intelectual con pensadores de la talla de Ugarte y Vasconcelos —entre otros— y la relación directa con sus soldados de Colombia y Venezuela, México y República Dominicana, sin contar los centroamericanos, lo llevaron a formular lo indohispano en sus textos, a plantearlo como la base étnica y espiritual de Hispanoamérica, en respuesta a la hegemonía continental de los Estados Unidos; a transformarlo en *sujeto* de nuestra historia, amenazada o absorbida por el neocolonialismo económico propio de la dominación imperialista.

Sin embargo, había más de la *indohispanidad* o en el *indohispanismo* de Sandino: una honda creencia inalterable en los valores espirituales encarnados por el pueblo español. Como Rubén Darío, él tenía vasta fe en el personaje universal de Cervantes, cuya obra acostumbraba a leer, y en lo que representaba; por algo fue considerado en 1958 un *Quixote on a Burro* [16].

Por algo también envió al mismo pueblo español este mensaje, con motivo de la hazaña aérea de uno de sus representantes en 1929: *«Me ha producido honda emoción la aparición de* (aquí el nombre del aviador) *y sus compañeros. España y los españoles viven en nuestros corazones. Patria y Libertad Sandino»* [17]. Y por algo, una vez más, manifestó «a

---

[12] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a CARLOS LEÓN, en GREGORIO SELSER: *El pequeño ejército loco.* La Habana, Imprenta Nacional, 1960, pág. 256; en adelante, SELSER EJÉRCITO.

[13] SANDINO MANIFIESTO, pág. 3.

[14] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a LUIS ARAQUISTÁIN, del 31 de julio de 1929, en SELSER II, pág. 28.

[15] *Ibíd.*

[16] Por el *schollar* norteamericano LEJEUNNE CUMMINS en su obra *Quixote on a burro.* «SANDINO and the marines. A study in the formulation of foreign policy». México (Impresora Azteca), 1958.

[17] *La Noticia,* Managua, 5 de agosto, 1929.

los hombres de nuestro departamento leonés», siempre en 1931, que ellos eran *«los verdaderos guardianes ante vuestro viejo león español que es* (el) *símbolo espiritual de este globo terrestre»* [18].

III. Latinoamericanismo.

Si el indohispanismo ya lo habían desplegado hermosamente nuestros escritores modernistas, la idea de la integración latinoamericana revivía la acción bolivariana. Por eso, desde el 20 de marzo de 1929, se preocupó por la referida alianza al redactar su «Plan de realización del supremo sueño de Bolívar» y al sugerir, en junio de 1929, la celebración de una conferencia en Buenos Aires de todos los representantes de la América Indolatina Continental y Antillana. Aún en julio de 1933 seguía con ese propósito y la consideraba doctrina esencial de su causa [19].

Consciemte de las objetivas limitaciones que suponía la unificación de los países americanos de habla española, Sandino no postuló una confederación, sino una alianza latinoamericana que comprendía la abolición de la doctrina Monroe —instrumento jurídico de la dominación imperialista norteamericana— y la creación de una sola nacionalidad *«denominada nacionalidad norteamericana»;* la constitución de una «Corte de Justicia Latinoamericana», órgano supranacional, con presidencia rotativa, que resolviese los problemas entre los estados miembros; la creación de un ejército de *«denominada nacionalidad norteamericana»;* la constitución de una «Corte de Justicia Latinoamericana», órgano supranacional, con presidencia rotativa, que resolviese los problemas entre los estados miembros; la creación de un ejército de *«ciudadanos pertenecientes a la clase estudiantil»* y la de un «Comité de banqueros latinoamericanos», encargado de cancelar contratos entre Estados de América Latina y los Estados Unidos, especialmente los relativos a la construcción de obras materiales y vías de comunicación [20].

Entre ellas estaba la construcción del canal interoceánico por Nicaragua, siempre viva en las ideas de Sandino, quien la reservaba a la *nacionalidad latinoamericana;* además, este proyecto contempló la unificación de tarifas aduanales, el intercambio metódico de estudiantes de ciencias Económicas y Sociales, el fomento del turismo latinoamericano y la adopción del lema, para la referida nacionalidad, de la Universidad Nacional Autónoma de México, sugerido por José Vasconcelos: *Por mi raza hablará el espíritu* [21].

Todo el «Plan de realización del Supremo Sueño de Bolívar» no era más que la culminación de su pensamiento latinoamericanista. *«Somos 90 millones de hispanoamericanos y sólo debemos pensar en nuestra unificación y comprender que el imperialismo yanki es el*

---

18 AUGUSTO C. SANDINO: «Manifiesto a los hombres del departamento leonés», en SOMOZA, pág. 262.

19 JORGE EDUARDO ARELLANO: «Presentación», en SANDINO ESCRITOS, pág. 4.

20 AUGUSTO C. SANDINO: «Plan de realización del Supremo Sueño de Bolívar», en SANDINO ESCRITOS, págs. 79-87. Véase también a LEOPOLDO ZEA: *Simón Bolívar. Integración en la libertad.* México, Editorial Edicol, 1980, págs. 106-107. (Temas Filosofía y Liberación Latinoamericana.)

21 SANDINO ESCRITOS, págs. 89-90.

más brutal enemigo que nos amenaza y el único que está propuesto a terminar por medio de la conquista con nuestro honor racial y con la libertad de nuestro pueblo», insistía en una carta del 4 de agosto de 1928 [22]; y en otra anterior, del 6 de febrero del mismo año, ejemplificaba esa amenaza con los graves problemas que las *bestias rubias* —son sus vocables exactos— impedían su resolución: la cuestión de límites entre Guatemala y Honduras, y entre Honduras y Nicaragua, el asunto canalero entre Nicaragua y Costa Rica; la cuestión del golfo de Fonseca entre El Salvador, Honduras y Nicaragua; la cuestión de Tacna entre Perú y Chile. *«Y así por el estilo* —concluía—, *hay un encadenamiento de importantes asuntos en resolución entre nosotros»* [23].

Otros temas de este aspecto del pensamiento de Sandino fueron: la necesidad de celebrar periódicamente conferencias entre representantes de los países de América para que Latinoamérica demostrase solidaridad ante sus problemas, la necesidad de una confederación sindical latinoamericana, y el decreto de la no-intervención en *«los negocios internos de ninguna de las repúblicas Indohispanas, respetándose su soberanía e independencia y promover un acercamiento más fraternal que nos solidarice con el común vivir de los pueblos de este continente»,* afirmaba en enero de 1933 [24]. Por fin, la exaltación de los próceres y héroes latinoamericanos.

En efecto, nunca se olvidó de estas figuras en sus escritos. *«Los hombres dignos de la América Latina deben imitar a Bolívar, Hidalgo y San Martín, y a los niños mejicanos que el 13 de septiembre de 1849 cayeron acribillados por las balas yankis en Chapultepec, y sucumbieron en defensa de la patria y de la raza, antes de aceptar una vida llena de vergüenza en que nos quiere sumir el imperialismo yanki»,* aconsejaba a los gobernantes de América Latina en carta del 4 de agosto de 1928 [25]. Y en la esquela de la ofrenda floral que colocó en la tumba de los héroes Uribe y Azueta en Veracruz, a mediados de 1929, anotó: *«...mi homenaje de admiración, respeto y gloria, a los cadetes navales que sucumbieron heroicamente en la lucha contra los invasores yankis, en la épica jornada de 1914»* [26].

También de 1929 data su testimonio sobre Juárez. En carta al presidente de México, Emilio Portes Gil, del 30 de junio del mismo 1929, confiesa: *«...en mi actitud frente a los invasores norteamericanos, no he hecho más que seguir el ejemplo de los patriotas mejicanos, en cuyos hechos gloriosos mi espíritu y mi ideal han encontrado siempre una fuente de inagotables recursos y un caudal de vigorosa inspiración para la lucha, y hasta he llegado a pensar que el espíritu radioso de Benito Juárez, el Padre de las Américas, ha iluminado mis pasos por las montañas y riscos de las Segovias y que su voz, que América escuchó un día clamando justicia y libertad frente a los invasores, me ha dicho: ten fe y prosigue»* [27]. Sin embargo, fue Bolívar su principal líder inspirador.

---

22 AUGUSTO C. SANDINO: Carta a los gobernantes de América, del 4 de agosto de 1928, en SELSER II, pág. 3.

23 Dirigida a FROYLÁN TURCIOS esta carta se encuentra en SELSER II, pág. 23.

24 AUGUSTO C. SANDINO: «Protocolo de Paz», en SOMOZA, pág. 421.

25 SELSER II, pág. 3.

26 AUGUSTO C. SANDINO: «Esquela floral a la tumba de los héroes Uribe y Azueta», en XAVIER CAMPOS PONCE: *Los yanquis y Sandino.* México, Editorial Xavier Campos Ponce, 1962, pág. 110.

27 Carta conservada en el Archivo General de la Nación de México.

IV. Bolivarismo

«¡Ah, Napoleón! —opinaba Sandino con su acostumbrada convicción—. *Fue una inmensa fuerza, pero no hubo en él más que egoísmo. Muchas veces he empezado a leer su vida y he tirado el libro. En cambio, la vida de Bolívar siempre me ha emocionado y me ha hecho llorar»* [28]. El Libertador, ni más ni menos, encarnaba el grado más alto de su ideal latinoamericanista. ¿Por qué? *Hacia una frontera digna de América Latina.*

Porque hay una vinculación directa —un histórico hilo de *Ariadna*— entre ambos. En efecto: el centro americano se empeñó en sostener y demostrar que la independencia por la que había luchado Bolívar fuese mantenida a cualquier costo, al margen de la colosal fortaleza de la potencia amenazadora y de las desventajas de la pelea por defenderla. Y que, al desarrollar esa lucha, las fronteras de América Latina quedaban abolidas, por ser la amenaza para todos. *«Sandino basó la solidaridad continental* —señaló Salomón de la Selva—*sobre la comunidad de aspiración a la libertad y determinación de mantenerla»* [29].

Esto explica algo más importante: la necesidad de exigir a los Estados Unidos una frontera digna de América Latina. En este sentido, Sandino retomó la lucha, de donde la había dejado el Libertador, contra el imperialismo. No sólo continuaba el ideal bolivariano, según su ya detallado «Plan...» o efectivo proyecto de unidad latinoamericana, sino que lo completaba. *«Necesitamos conocernos* —expresó el pueblo norteamericano en febrero de 1933— *para que nuestra vida continental sea de cooperación. Los pueblos hispanos y los del norte quiera deben ser como hermanos... Repito, como hermanos, pero que ninguno quiera atentar contra la independencia del otro»* [30]. En otras palabras: que se estableciese una frontera inviolable. Al respecto, Agustín Tijerino Rojas anota:

«Sandino calculó, sin pesimismo derrotista, las graves protecciones de un fracaso en este aspecto de la cuestión americana. Con palabras y con hechos manifestó la urgencia de señalar una frontera limitadora de acciones, que jamás se fundirán en una sin aniquilarse cualquiera de ellas. Lo probó cuando (...) consideró terminada su beligerancia y ofreció amistad y mejores relaciones entre el agresor y el agredido. Bastábale que el derecho se salvara y el destino de su pueblo quedar fuera de la órbita imperialista de una coacción extraña» [31].

Las fronteras de su patria: las de América Española.

Ahora bien: si el imperialismo violaba de nuevo la frontera de cualquier otra república hispanoamericana, Sandino estaba dispuesto a llevar su bolivarismo a una dimensión trascendente. *«No será extraño* —reveló, prefigurando a Ernesto *Che*

---

[28] En RAMÓN DE BELAUSTEGUIGOITIA: *Con Sandino en Nicaragua.* La hora de la paz. Madrid, Espasa-Calpe, 1934, pág. 174. En adelante, BELAUSTEGUIGOITIA.

[29] SALOMÓN DE LA SELVA: «Sandino», en *Digesto Latinoamericano,* Panamá, 23 de febrero de 1934, reproducido en SALOMÓN DE LA SELVA: «La Intervención Norteamericana en Nicaragua y el general Sandino». Nota explicativa, recopilación y notas de JORGE EDUARDO ARELLANO, en *Boletín del Archivo General de la Nación,* núms. 6-7, 1981.

[30] En SALVADOR CALDERÓN RAMÍREZ: *Ultimos días de Sandino.* México, Ediciones Botas, 1934, pág. 87.

[31] AGUSTÍN TIJERINO ROJAS: «Sandino completa el ideal bolivariano», en *Claridad,* Buenos Aires, tomo XIX, julio, 1940, pág. 233.

Guevara— *que a mí y a mi ejército se nos encuentre en cualquier país de América Latina donde el invasor asesino fije sus plantas en actitud de conquista»* [32]. Por algo sostenía que su patria, aquella por la que luchaba, tenía por fronteras las de la América española, y se conceptuaba *hijo de Bolívar,* cuyo retrato conservó en el muro rocoso de una gruta que fue, inicialmente, su cuartel general [33].

La presencia del Libertador, pues, era una realidad viva en la propia conciencia de Sandino. El 20 de marzo de 1929, como vimos, suscribió su conocido «Plan» para llevar a cabo el supremo sueño de *nuestro invicto Bolívar,* como lo calificó el 24 de octubre del mismo año en Mérida, Yucatán, en un comentario al artículo «El romanticismo de la solidaridad hispanoamericana», aparecido en el *Diario de Yucatán,* de Carlos R. Menéndez. Ahí comprendió que la alianza de los pueblos de América Latina, planteada en dicho «Plan», era necesaria para el mantenimiento de la soberanía de los mismos estados. Y que uno de sus puntos concretos —la constitución de un ejército latinoamericano— sería *«una verdadera garantía para la nacionalidad latinoamericana ante el expansionismo yanqui»* [34]. *«También expondrá nuestro proyecto* —añadía ese comentario que exhumamos en 1983— *la manera de que nuestra América racial pueda contar, para conseguir el ideal supremo de Bolívar, como expresa el señor Menéndez, con flotas de acorazados y de submarinos y grandes cañones para sostener la fuerza del derecho contra el derecho de la fuerza»* [35].

Por lo demás, al igual que muchos de sus soldados y oficiales, Sandino conocía ampliamente a Bolívar. A este conocimiento contribuyeron no sólo los intelectuales latinoamericanos vinculados a su causa desde el exterior, sino los numerosos miembros de la Legión Latinoamericana y especialmente dos: los colombianos Rubén Ardila Gómez y Alfonso Alexánder Moncayo. Ambos, el primero de 1928 a 1929, y el segundo de 1930 a 1932, le contaban pasajes desconocidos de la vida del Libertador y compartían con él su culto [36].

V. Centroamericanismo.

Pero Sandino no llegó a la aprehensión del bolivarismo desde el principio. Tampoco, previamente, se propuso adquirir una dimensión menor que su lucha tuvo: la centroamericana. Como él mismo declaró, al inicio de su campaña sólo pensaba en Nicaragua; *«luego, en medio del peligro y cuando ya me di cuenta de que la sangre de los invasores había mojado el suelo de mi país, acrecentóse mi ambición. Pensé en la República Centroamericana, cuyo escudo ha dibujado uno de mis compañeros (...): un brazo extendido que levanta cinco montañas y, sobre el más alto pico, un quetzal. Sabe usted* —agregaba— *que el quetzal es el*

---

[32] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a FROYLÁN TURCIOS, del 10 de junio de 1928, en SELSER II, pág. 23.

[33] Testimonio recogido por MAX GRILLO: «Augusto Sandino, héroe de Hispanoamérica», en *Repertorio Americano.* Tomo XVI, núm. 21, 2 de junio de 1928; reproducido en «La lucha de Sandino en el *Repertorio Americano», Boletín del Archivo General de la Nación,* núm. 1, octubre-diciembre, 1979, págs. 47-50.

[34] AUGUSTO C. SANDINO: «El romanticismo de la solidaridad hispanoamericana», *El Diario de Yucatán,* Mérida, 24 de octubre de 1929.

[35] *Ibíd.*

[36] En mi trabajo «La legión latinoamericana de Sandino» (1982) detallo este tema.

ave de la libertad, porque muere veinticuatro horas después de haberla perdido» [37]. Sin embargo, el guerrillero conocía la realidad histórica de Centroamérica y su común problema, gestado a partir de 1838 cuando se disolvió la Federación de los Estados centroamericanos; pensaba que era imprescindible restablecer la unidad de los mismos. Era, pues, un convencido unionista.

Mas no concebía esta doctrina de manera idealizada, como su máximo promotor Salvador Mendieta; exactamente: la interpretaba dentro del contexto de la política imperialista. Para él, la unidad centroamericana debía ser primero contra los Estados Unidos. *«Todos los países centroamericanos* —declaraba en febrero de 1928— *están obligados a ayudarnos, en vista del mañana que puede traer para ellos las mismas complicaciones. La América Central debe unirse contra el invasor, en lugar de apoyar a los gobiernos que entran en alianzas con el extranjero...»* [38]. Como es obvio, aludía al específico caso de Nicaragua. *«Pero esa unión* —detallaba un aspecto clave del problema— *debe emanar de un deseo espontáneo de los pueblos y no de la tutela extranjera»* [39]. Informado de las acciones de ésta en el pasado inmediato, continuó su aportación escribiendo: *«Los tratados de 1907 y 1932 no tienen ningún valor, porque fueron impuestos y no surgieron del sistema orgánico con que nos gobernamos, sino de concepciones teóricas creadas por el imperalismo norteamericano. Su aplicación queda determinada por los caprichos y conveniencias del gobierno de Washington, que a su vez se deja guiar por la concupiscencia de los políticos»* [40]. Así planteado, su unionismo difería del que postulaba el Partido Unionista Centroamericano, fundado en los años veinte; seguramente le resultaba falso, al igual que el proclamado en las conmemoraciones anuales cuyo contenido retórico se contradecía con las actitudes mantenidas por cada país ante sus problemas fronterizos.

Los últimos fueron motivo de honda reflexión para Sandino. *«Nos llamamos unionistas* —criticaba a los centroamericanos de la época— *y, cuando se trata de demarcaciones ridículas de nuestros remedos de repúblicas, venimos a hacer valer derechos que no tenemos la entereza de alegar al intruso con todos los medios que pone a nuestra disposición la dignidad; nos decimos hermanos y siempre que se trata de nuestros predios afilamos el machete para mostrarlo en actitud hostil al que en ese momento consideramos excomulgado del lazo familiar, que solamente invocamos a manera de postre delicioso en conferencias y convenios de mentida fraternidad...»* [41]. Esta carta fue uno de los documentos de Sandino que trataron el tema de los conflictos entre las fronteras de los países centroamericanos; en concreto, al año siguiente disertó en el artículo «Observando», publicado en un periódico de Mérida, Yucatán, sobre el litigio entre Honduras y Nicaragua [42]. De nuevo, en 1928, se sorprendió en carta enviada a Froylán Turcios el 10 de junio de ese año, de un editorial del referido periodista hondureño acerca de integridad territorial de Honduras en relación con los límites con Guatemala. *«Tanto sus palabras,*

---

37 En MAX GRILLO: «Augusto Sandino, héroe de Hispanoamérica», art. cit., en la nota 33.

38 Testimonio recogido por CARLETON BEALS, en SELSER EJÉRCITO, pág. 242.

39 *Ibíd.*

40 *Ibíd.*

41 AUGUSTO C. SANDINO: Carta dirigida al Comité Pro-Sandino de Santa Ana, en SELSER II, pág. 20.

42 GUSTAVO ALEMÁN BOLAÑOS: *Sandino.* Estudio completo sobre el héroe de las Segovias. México, Imprenta La República, 1932, pág. 52.

como las que reproduce El Cronista de esa ciudad (Tegucigalpa, JEA), *hicieron que sintiera, por un momento, helada mi sangre»,* le decía con sinceridad, para advertirle: *«Pronto comprendí qué personajes de la política imperialista yanki son los atizadores de esta hoguera centroamericana»* [43]. Y no se equivocaba: la incidencia de las compañías norteamericanas en ambos países sostenían su criterio.

Parte esencial del mismo lo constituyó, además, su conciencia de clase, presente en varios textos reveladores. En uno de ellos, del 30 de mayo de 1931, consideró la posibilidad de proclamar en Las Segovias la unión centroamericana, bajo el nombre de *Comuneros Centroamericanos* y regida por la acción de los obreros y campesinos, ante la amenaza del Gobierno hondureño de combatir a su ejército para provecho del yanki. *«Porque, solamente nosotros* —creía firmemente—, *los obreros y campesinos de Centroamérica podremos defenderla»* [44]. En ese texto también aclaraba que su movimiento unionista quedaría desligado de los elementos burgueses, quienes siempre habían querido obligar *«a que aceptemos las humillaciones del yanki por resultarle más favorable a sus intereses»* [45]; y, en otro texto, fechado el 26 de abril del citado año de 1931, repite que solamente los obreros y campesinos podrían con limpieza restaurar la Federación, interrumpida —recordaba— *«desde cuando Rafael Carrera desalojó de Guatemala a nuestro invicto general Morazán»* [46].

Es interesante anotar que Sandino, ya expulsados por su ejército los invasores norteamericanos, mostró preocupación hacia el destino unitario de los países hermanos que, con Nicaragua, habían integrado la antigua Federación. En una «Suprema Proclama de la Unión Centroamericana», elaborada en Wiwilí el 16 de agosto de 1933 a causa de la infiltración cada vez mayor del imperialismo en la política interna y externa de los mismos países, expresó que urgía un código de leyes doctrinarias que divulgaría a la hora de la ansiada unión [47]. De momento, su proclama unionista —en la cual mencionó la entrega de tierras cedidas por algunos gobernantes a *explotadoras compañías yankis*— se limitaba a ser, como dijo, un *breviario de idealidad.* En esa línea, elogió una vez más a Morazán. *«Es trivialmente conocido del pueblo centroamericano* —puntualizaba— *todo cuanto ha ocurrido en nuestra bella Centro América de los pinares, después del fusilamiento de su primogénito hijo, impertérrito general don Francisco Morazán»* [48]. Aludiendo a la *«degeneración que han sufrido desde aquel entonces los gobernantes centroamericanos hasta convertirse en verdugos de su propio pueblo y serviles del Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norte América»,* ejercitó su conocimiento del istmo al «imaginar» la nueva Federación con su capital en el valle hondureño de villa de San Antonio, jurisdicción de Comayagua *(«lugar de tierras fértiles, planicies, clima agradable y agua extraordinariamente fina y saludable»)* [49]. *«Honduras* —añadía— *está en el corazón de Centroamérica y, en el primer período de Federación Centroamericana, tendrá la cartera de Fomento, porque necesita muchas obras públicas por hacer. Guatemala tendrá la cartera de*

---

[43] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a FROYLÁN TURCIOS, en SELSER II, pág. 22.

[44] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a Pedro Altamirano, en SOMOZA, pág. 216.I [45] *Ibid.*

[46] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a José Idiaquez, en SOMOZA, pág. 222.

[47] AUGUSTO C. SANDINO: «Suprema Proclama de la Unión Centroamericana», en SOMOZA, pág. 524.

[48] *Ibid.*, pág. 525.

[49] *Ibid.*, pág. 526.

Instrucción Pública, porque es la sección de Centroamérica que tiene más gente por instruirse. El Salvador llevará la cartera de Guerra, porque es el soldado centroamericano mejor preparado. Costa Rica llevará la cartera de Hacienda, porque es la mejor arreglada, ha mantenido sus rentas nacionales... Nicaragua —concluía su hipotética distribución administrativa—, *tendrá la cartera de Relaciones Exteriores por ser la poética, amena y la que más tiene compromisos que arreglar»* [50].

El Ejército Autonomista de Centroamérica

Debido a las prioridades de la lucha sandinista, la unidad de Centroamérica ocupó un segundo o tercer plano en las ideas del general; pero, en cierto momento, éste le dio una importancia superior. *«En estos instantes* —escribió— *me preocupan más las graves dificultades entre ustedes, los dirigentes de Centroamérica, que la causa que yo mismo estoy defendiendo con centenares de bravos»* [51]. Claro que esta preocupación retornaría a su sitio, mas nunca dejaría de estar ausente en él; incluso contempló la creación de un Ejército Autonomista de Centroamérica para defender la unión centroamericana que propiciaba y veía como eficaz solución a la problemática de los pueblos del Istmo [52].

VI. El nacionalismo de Sandino y sus rasgos

Los anteriores aspectos presenta a Sandino como un hombre de arraigadas ideas políticas, sustentadas en una firme posición antiimperialista. Pero ésta se proyectaba internacionalmente y a nivel nacional. Ambas proyecciones eran como las caras de una misma moneda: por un lado, reaccionaba frente a una situación de carácter continental, representando a toda la América de habla española —a la América antillana, no toda hispanohablante [53]—; por otro, a la particular coyuntura nicaragüense.

En esta coyuntura, Sandino actuó ante todo como heredero de la ideología liberal burguesa que se remontaba, históricamente, al proyecto del gobieno nacionalista del general J. Santos Zelaya y a la acción armada —en defensa de la soberanía de Nicaragua— del general Benjamín F. Zeledón [54]. Ambos, para él, habían sido víctimas directas de la dominación imperialista. Por eso, escribió y declaró, en varias oportunidades, que el pueblo nicaragüense no reconocía *como gobiernos constitucionales* a los surgidos tras la desaparición del régimen liberal, exactamente a partir de 1910, pues habían sido apoyados por las bayonetas yanquis. La constitucionalidad era uno de los rasgos fundamentales del nacionalismo de Sandino.

---

[50] *Ibíd.*, pág. 527.

[51] Texto citado por ERNESTO CRUZ ALFARO: «El pensamiento político de Sandino», en *ECA* (Estudios Centroamericanos), San Salvador, núms. 316-317, febrero-marzo, 1975, pág. 11.

[52] AUGUSTO C. SANDINO: «Suprema Proclama de la Unión Centroamericana», en SOMOZA, págs. 526-527.

[53] En su citado «Plan de realización del Supremo Sueño de Bolívar», SANDINO ESCRITOS, pág. 80.

[54] Equipo interdisciplinario latinoamericano: *Teoría y práctica revolucionarias en Nicaragua*. Managua, Ediciones Contemporáneas, 1983.

Constitucionalista

Recordemos que él, primero, se había incorporado al Ejército Constitucionalista, cuyo objetivo era entregar la presidencia a quien le correspondía legalmente: el doctor Juan B. Sacasa, sucesor constitucional de Carlos J. Solórzano, electos ambos en 1924. Pero su concepto de constitucionalidad no se quedó en esa entrega del gobierno, de acuerdo a la voluntad popular, sino que implicaba la defensa de la soberanía patria.

De hecho, sus enemigos conservadores —quienes habían roto la constitucionalidad con un golpe de estado— eran los responsables de la entrega del país al imperialismo, del estado de intervención permanente y de las invasiones militares de 1912 y 1926. Al luchar contra ellos, por tanto, defendía la voluntad soberana de Nicaragua.

La constitucionalidad se encuentra insistentemente en muchos documentos de Sandino. En su primer manifiesto, ya vendido el jefe del Ejército Constitucionalista José María Moncada al invasor, sostiene el primero de julio de 1927 que *«la revolución liberal está en pie»* [55]; y en su comunicado escrito diecisiete días más tarde, a raíz de la batalla de Ocotal, afirma que el primer motivo de esa acción fue demostrar *«que es fuerza organizada la que permanece protestando y defendiendo los derechos constitucionales del doctor Sacasa...»* [56]. Derechos Constitucionales: he aquí expresado el sentido legal, inherente al principio de constitucionalidad, que preocupó a Sandino a lo largo de su resistencia nacionalista. Y que tuvo su manifestación más elocuente en su deseo, antes de firmar los convenios de paz el 2 de febrero de 1933, de que el Congreso Nacional decretase *«extraer de los archivos nacionales e incendiar todos los documentos en que califique de bandolerismo la actitud patriótica de nuestro ejército»* y se declarase legal, solemnemente, *«la actitud que asumió el suscrito y su ejército, el 4 de mayo de 1927...»* [57].

Autonomista

Otro rasgo del nacionalismo de Sandino, igualmente o más importante, es el de *autonomía.* Si para él la intervención engendraba la inconstitucionalidad, también impedía la existencia propia, soberana, autónoma de la nación. Con este concepto, menos teórico que el de constitucionalidad, captaba la esencia de la soberanía nacional. De ahí que lo aplicase, como adjetivo preciso e insustituible, a su antecesor de 1912 (el *autonomista* nicaragüense general Benjamín Zeledón) y que lo eligiese para designar el partido que estaba destinado a fundar: el *Autonomista.* Autonomismo y autonomistas equivalían a sandinismo y sandinistas.

Popular

Ahora bien, estos elementos respondían al desarrollo capitalista de Nicaragua, impulsado por la fracción liberal cafetalera que operaba en torno de Zelaya y cuya ideología terminó de fortalecer la incipiente conciencia nacional surgida en la segunda

---

[55] SELSER II, pág. 227.
[56] SOMOZA, pág. 56.
[57] SOMOZA, pág. 241.

mitad del siglo XIX. Además de este factor endógeno, otro exógeno —la expansión del capital monopolista de los Estados Unidos y su protección estratégica en Nicaragua— determinó el fortalecimiento de esa conciencia. Más exactamente: con las invasiones militares al país, el imperialismo *«se expuso a desencadenar un potencial de resistencia nacional que estaba contenido en la misma incorporación de Nicaragua al desarrollo del sistema capitalista mundial»* [58]. Con todo, el nacionalismo de Sandino —conformado por los elementos anteriores— se vinculaba a la fracción liberal que, con indudable apoyo popular, desempeñó un papel revolucionario como clase durante la guerra civil de 1926. Pero, con el pacto Stimson-Moncada el 4 de mayo de 1927, abandonaría para siempre ese papel.

Entonces, el derecho a la nacionalidad comenzó a ser patrimonio del pueblo, de sectores no contaminados con el entreguismo de la oligarquía conservadora y la burguesía liberal; el nacionalismo de Sandino, en nombre de intereses populares y medios, superaría su origen de clase y se concebiría desde esas bases sociales, únicas capaces de representar auténticamente a Nicaragua como nación. Por ello, la persona de Sandino encarnaba tanto los ideales reivindicativos de carácter social y económico como los patrióticos. Y es que la patria, para los grupos dominantes citados, no existía durante la resistencia sandinista en su dimensión nacional, de soberanía y autodeterminación, resultando una realidad ajena a sus intereses. Sergio Ramírez ha explicado que este fenómeno fue particular del país porque el nacionalismo, en las restantes sociedades latinoamericanas, se dio como uno de los valores ideológicos de sus burguesías [59]. Por consiguiente, el pueblo nicaragüense —o algunos de sus sectores representativos—, sostuvo el nacionalismo con el significativo lema de «Patria y Libertad». Se trataba, en fin, de un nacionalismo popular.

Salomón de la Selva, partidario político de la expresión militar de ese pueblo —el *Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua*— comprendió lúcidamente, a un año de la resistencia nacionalista de Sandino al mando de ese Ejército, la posición de los grupos dominantes liberoconservadores, identificados en el agradecimiento y ponderación de la tutela extranjera. En efecto: poco antes de las elecciones de octubre de 1928, el referido intelectual advertía:

> «En Nicaragua hay dos partidos efectivos. El uno cuya divisa es rojinegra, la que ondea en los campamentos del general Sandino, y cuyos principios son antiimperialistas bien definidos. El otro partido es aquel cuya divisa es rojiverde, la de los políticos, cuyos principios son de oposición al pueblo y obediencia servil al amo extranjero.
>
> Acordémonos cuando había Partido Liberal en Nicaragua, no hace mucho, cómo en la heroica León, el partido estaba dividido en argüellistas y sacasistas. En igual forma, el partido rojiverde, el partido yanquista, el partido de Wall Street, está ahora dividido en bernardistas y moncadistas.
>
> Pero forma una sola falange que se mantiene de rodillas ante el yanqui. Benardistas y moncadistas son iguales: para los dos bandos del partido rojiverde hay un solo Dios verdadero, que está en Washington, al cual le ofrecen todo: banco, ferrocarril, aduanas, rentas internas, cuanto hay, inclusive el honor, la soberanía y la libertad de la patria...

---

[58] Equipo interdisciplinario latinoamericano: *Teoría y práctica revolucionarias en Nicaragua,* op. cit.

[59] SERGIO RAMÍREZ: «Sandino: clase e ideología», en *Sandino siempre* (León, Editorial Universitaria, 1981, pág. 57).

Los dos bandos del partido rojiverde se disputan una sola cosa: la presidencia, la dirección del partido, como en 1924 los dos bandos del liberalismo, siendo ambos, tanto argüellistas como sacasistas, liberales en el fondo.

Así son ahora, en el fondo, miembros del mismo partido yanquista, los bernardistas y moncadistas.

Contra ese partido rojiverde lucha con heroica tenacidad el invicto campeón de Nicaragua con su divisa rojinegra» [60].

Armado

De ahí que el nacionalismo popular consistía el elemento definitorio del sandinismo en la perspectiva nacional. Mas, también, era de carácter armado. ¿Por qué? Para expulsar primero a las fuerzas interventoras y tomar el poder después. Resuelto el primer paso a finales de 1932, Sandino comenzó a acumular fuerzas políticas para conseguir el segundo; pero no pudo: la Guardia Nacional —creada por los interventores— se lo impidió.

Sin embargo, su línea ya estaba trazada para continuarse en el futuro, siendo el nacionalismo armado una de sus herencias. Así lo entendió José Coronel Urtecho en la misma fecha que Salomón de la Selva, aludiendo a los partidos conservador y liberal: *«... aún contando con el apoyo extranjero, aún aplastando a las armas rebeldes con las armas extranjeras, el sandinismo que no es otra cosa que el nacionalismo revolucionario, no desaparecerá de Nicaragua»* [61]. *Nacionalismo revolucionario* llamaba este escritor, con acierto, al nacionalismo armado de Sandino, el cual no desaparecería porque su gestor acertó en concebir la militarización ciudadana, popular, previa a la construcción de una patria libre. *«La libertad* —decía—, *no se conquista con flores sino a balazos»* [62]. Asimismo, aclaraba refiriéndose a sus hombres: *«... nosotros no somos militares. Somos del pueblo, somos ciudadanos armados»* [63].

VII. Hacia la redención de los oprimidos

Desde el principio de su lucha, Sandino resumió en una sola frase todo su programa. *«Juro ante la Patria y ante la Historia* —escribió el primero de julio de 1927— *que mi espada defenderá el decoro nacional y que será redención para los oprimidos»* [64]. Había, pues, dos aspectos fundamentales —bien definidos— en ese manifiesto con que su autor surgía en el panorama político de Nicaragua, encabezando la resistencia contra la ocupación militar norteamericana: *la dignidad y soberanía nacionales* —defendidas con

---

[60] SALOMÓN DE LA SELVA: «Las dos Nicaraguas», en *La Tribuna,* Managua, finales de 1928; fotocopia suministrada por Yina de la Selva, vda. de Sacasa. Se ha reproducido en «La Intervención Norteamericana en Nicaragua y el General Sandino», op. cit. en la nota 29.

[61] JOSÉ CORONEL URTECHO: «Reflexiones sobre el último manifiesto de Sandino», en *El Diario Nicaragüense.* Granada, 2 de marzo 1932.

[62] AUGUSTO C. SANDINO: «Manifiesto a los capitalistas de Jinotega, Matagalpa, Estelí y Ocotal», en SOMOZA, pág. 281.

[63] BELASTEGUIGOITIA, pág. 180.

[64] SELSER II, pág. 227.

las armas en la mano— *y la emancipación de los explotados.* En otras palabras: la liberación nacional frente al Imperio y la liberación social de las clases populares frente a la oligarquía nicaragüense y a las proyecciones económicas del mismo Imperio. Ambos objetivos fueron constantes en su pensamiento, hasta el grado de que no pueden desvincularse: permanecen indisolubles, constituyendo el meollo de sus concepciones.

¿Cuáles fueron las corrientes en que se fundamentaron éstas? En concreto dos: *el sindicalismo* —desarrollado en el medio de la industria petrolera cuando se desenvolvía como obrero calificado de la *Huasteca Petroleum Company,* cerca de Tampico, en el estado mexicano de Tamaulipas— y una suerte *sui géneris* de *ocultismo:* la *filosofía austera racional* del argentino Joaquín Trincado. Absorbidas en México, ambas corrientes eran eso: *corrientes* intelectuales con cierto auge en Hispanoamérica y no sistemas políticos específicos.

El sindicalismo mexicano y Felipe Carrillo Puerto

La primera, sin embargo, implicaba muchas ideas de carácter progresista en el contexto de la Revolución mexicana. Fuera de las procedentes de la tendencia auténtica de la última, identificada con el agrarismo de Emiliano Zapata, Sandino aprendió —durante su larga estadía mexicana— que *la lucha directa del obrero, cuerpo a cuerpo, contra la burguesía era una necesidad;* al menos esta consigna la leyó en uno de los libros que entonces estudiaba: *El sindicalismo,* editado en Barcelona, de Francisco Cañadas [65]. Al mismo tiempo, fue testigo de las reformas sociales —en beneficio del campesinado— del general Alvaro Obregón (1920-1924) y asimiló las ideas del gobernador socialista del estado de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, presentes en uno de sus documentos imprescindibles: las «Bases del convenio que se propone al general Moncada como Presidente de Nicaragua...», fechado el 6 de enero de 1929. Nos referimos a las que aluden a los obreros: las ocho horas diarias como jornada máxima de trabajo, el establecimiento de escuelas primarias en cada empresa con más de quince operarios o familias, el reconocimiento a las mujeres del mismo salario de los varones, el derecho de organización en sindicatos y el derecho de huelga [66].

Tales eran cinco de las quince *bases* o puntos que, según Sandino, debía cumplir *«un Presidente de la República de Nicaragua que sea electo por el pueblo y para el pueblo, y en tal virtud son las que viene a presentar el Ejército Defensor de la Soberanóa Nacional de Nicaragua, por medio de su Jefe Supremo que suscribe, para el engrandecimiento de nuestra Patria»* [67]. Con ellas (y las diez restantes) demostraba que, en materia politicosocial, disponía de un nivel más avanzado que el propio Moncada y demás líderes tradicionales u oligárquicos, sometidos en el pasado a la rapacidad de los banqueros de Wall Street y entregados a la expansión imperialista de los gobiernos norteamericanos. En ese mismo documento, apuntaba:

---

[65] Según SOMOZA, pág. 364.

[66] En SANDINO ESCRITOS, págs. 52-53.

[67] AUGUSTO C. SANDINO: «Bases del convenio que se propone al general JOSÉ MARÍA MONCADA para que se constitucionalice como presidente de la República de Nicaragua en el período de 1929 a 1932», en SANDINO ESCRITOS, págs. 49-55.

«... queda comprobado que todos los Tratados, Pactos o Convenios celebrados entre los gobiernos de los Estados Unidos y de Nicaragua y los impuestos en Nicaragua por aquellos mismos gobiernos desde 1909 hasta el presente, no son legales por ser desconocidos para el pueblo nicaragüense, y además indecorosos, debiendo de consiguiente ser absolutamente nulificados por un gobierno que sea del pueblo para defender los intereses patrios» [68].

Por tanto, entre las diez *bases* restantes de su *Convenio* —que, desde luego, Moncada no tomó en cuenta porque era incapaz de aceptar ni siquiera una— figuraba la nulificación del Tratado Chamorro-Bryan y *«cuantos Tratados, Pactos o Convenios hayan sido celebrados por los gobiernos comprendidos desde 1909 hasta la fecha, y que menoscaban la Soberanía Nacional»;* el rechazo viril de *«cualquier intromisión que los gobiernos de Estados Unidos de Norteamérica quisieran efectuar en nuestros asuntos interiores y exteriores de pueblo libre y mucho menos admitir la supervigilancia, por dichos gobiernos, de elecciones presidenciales o de cualquier otra naturaleza en el futuro»;* la no aceptación de *«ningún empréstito yankee, y si para las necesidades de (...) Administración se hiciere indispensable la solicitud de un empréstito, deberá hacerse entre capitalistas nicaragüenses y cediendo a ellos los derechos que se darían a los yankees, bajo la condición de no traspasar la deuda a capitalistas extranjeros»;* y, ante todo, la exigencia al Gobierno de los Estados Unidos del *«retiro inmediato y absoluto de sus fuerzas invasoras de nuestro territorio, y si para ello fuera necesario hacer uso de la fuerza* —ofrecía sacrificarse con los miembros de su Ejército—, *puede el Gobierno de Nicaragua que se comprometa a cumplir con estas bases, a contar de antemano con nuestros pechos de patriotas»* [69].

Dos *bases* más de ese brillante plan de estadista consistía en que el Congreso Nacional, por iniciativa del Ejecutivo, emitiese leyes y reglamentos para regular *«el trabajo de los niños en empresas industriales o agrícolas, de propietarios nacionales o extranjeros, de manera que puedan los niños atender a la instrucción»* y hacer los pagos a los trabajadores de las mismas empresas «en moneda efectiva, y no por medio de *cupones,* vales o cualquier otra forma que actualmente adoptan tales empresas» [70]. Dichas puntualizaciones correspondían, respectivamente, a otras dos de Carrillo Puerto: la erradicación del analfabetismo y la elaboración de contratos laborales.

No puede sostenerse, en consecuencia, que el único objetivo de la lucha y el pensamiento de Sandino era la expulsión de las fuerzas extranjeras de su país. Como lo extrajo José Benito Escobar a través de sus documentos más conocidos hasta la década de los setenta, él configuró un proyecto que abarcaba *el establecimiento de un gobierno popular e independiente, la cooperativización de la tierra en beneficio del que la trabaja, la eliminación* —ya vista— *de tratados lesivos a la soberanía nacional, el rescate de nuestras riquezas y recursos naturales en beneficio de la mayoría y el mantenimiento del ejército del pueblo* [71]. Este proyecto, además, incluía que el campesino no sólo llegase a tener comodidades mínimas, sino que se transformase en pequeño propietario. Así lo plasmaron dos autores latinoamericanos, Salomón de la Selva y Alfonso Alexander —ambos partidarios del *Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua*— en sus

---

[68] *Ibíd.*

[69] *Ibíd.*

[70] *Ibíd.*

[71] JOSÉ BENITO ESCOBAR: *La herencia programática de Sandino.* (Managua, Mimeo, 1978).

respectivas novelas, *Pueblo desnudo* (1934) y *Sandino* (1937), narrando escenas protagonizadas por miembros del *Ejército* y dirigidas a trabajadores agrícolas [72].

El mismo Salomón de la Selva fijó el ideal social de Sandino —el segundo aspecto de su programa básico, planteado desde su primer manifiesto, ya referido— con estas palabras: «*... que la independencia no fuese en estos países* (de Hispanoamérica), *como en tan gran parte ha sido, franquicia para que clases parásitas continuaran explotando a las masas con la misma falta de conciencia que caracterizó a esa explotación durante los períodos de la colonia y la poscolonia*» [73]. He aquí expuesta, en líneas generales, la constante preocupación de Sandino por redimir a los oprimidos; preocupación que la compartieron sus partidarios y subalternos, como Enrique S. Tijerino, quien, al ser asesinado el 21 de febrero de 1934 su jefe, lanzó una hoja suelta en Costa Rica que, dirigida a los ciudadanos centroamericanos, decía:

> «¡Nicaragüenses! ¡Sandino ha muerto! (...)
> ¡Ha muerto Sandino!, ha muerto el último guardián de las libertades nicaragüenses, ha muerto para siempre, pero con su muerte nos ha dejado a la juventud presente y venidera el camino a seguir, para buscar con más claridad nuestra redención social.
>
> ¡Nicaragüenses!, ¡preparaos!, que la muerte de Sandino sea el principio de una reivindicación social para todos los trabajadores nicaragüenses. Sandino fue un obrero como nosotros, y con ser obrero cayó para siempre, acesinado (sic) tridora en la capital misma de Nicaragua...
>
> Sandino no ha muerto para nosotros, los que luchamos junto a él; habrá muerto para (sus) cobardes acesinos (sic)...; pero para nosotros nunca. (Nosotros) tendremos que cumplir con la sola promesa de su nombre que una vez hicimos en los campos de las Segovias: ver flameando la bandera roja en el Capitolio de Managua y gritando ¡Viva Sandino! *¡Viva la Revolución social!*» [74].

Desde luego, no fue éste el tono ni el contenido de los textos de Sandino, cuyo pensamiento iba siendo condicionado por el desarrollo de su propia lucha; de tal modo que, cuando ya había expulsado a los norteamericanos y se empeñaba en organizar cooperativas, planeó en mayo de 1933 la fundación del *Partido Autonomista* —en su mayoría de obreros y campesinos— para implementar su proyecto de gobierno.

La filosofía austera racional de Joaquín Trincado

Los elementos anteriores en que se apoyaba dicho proyecto no fueron los únicos. Porque, simultáneamente a su absorción sindicalista, Sandino también se familiarizó en México —como ya señalamos— con un tipo de literatura ocultista que resultó determinante en la forjación de su carácter y personalidad. Parece que se inició en esos conocimientos —alejándose por completo de las prácticas banales del espiritismo— con un maestro mexicano. Pero quien incidió definitivamente en su pensamiento, en realidad, fue el español radicado en Argentina Joaquín Trincado, fundador de la

---

[72] En el capítulo III de la novela de SALOMÓN (aún inédita) y en el XIV (titulado «Banaderas») de la novela de ALEXANDER : *Sandino.* La revolución de Nicaragua. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.

[73] SALOMÓN DE LA SELVA: «Sandino», art. cit., en la nota 29.

[74] Hoja suelta, impresa a finales de febrero de 1934, conservada en el Archivo General de la Nación, Managua.

Escuela Magnética-Espiritual y autor de sus ocho libros doctrinarios, entre ellos *El Método Supremo, Filosofía Austera Racional, Los cinco amores* y *Profilaxis de la vida* [75].

¿Cuándo y cómo se embebió Sandino de esta *Escuela?* Durante su último viaje a México, entre mediados de 1929 y mediados de 1930, como se desprende de la lectura cuidadosa de sus textos y, particularmente, de una dedicatoria del 14 de diciembre del primer año citado, estampado en uno de los libros de Trincado que su dueño —Francisco Fuentes— obsequió al guerrillero nicaragüense [76]. Este, por su lado, mantendría relaciones epistolares con el propio Trincado en Buenos Aires y sería asiduo lector y colaborador en más de una ocasión de su revista *La Balanza* [77]. Sin embargo, no importa tanto revelar esta serie de datos —por lo demás desconocidos— cuanto establecer que su contacto con el método psíquico-magnético-espiritual, y el resto de sus teorías, obedecía a una búsqueda personal y sincera de la verdad.

Aunque no integrada orgánicamente a su mente, este acervo intelectual le condujo —nada menos— que a una interpretación utópica y profética del destino social del hombre; o dicho con mayor claridad: a una visión que, impregnando muchas de sus páginas a raíz del regreso de México, le llevó a la formulación de toda una original filosofía política. En su «Manifiesto de Luz y Verdad», concretamente, Sandino esboza esta filosofía, partiendo de que la Justicia, la justicia social, es patrimonio común del espíritu: pertenece al ser humano y a todos por igual. Pero la justicia *(«la única hija del Amor»,* fuerza superior a uno mismo y a todas las otras del Universo) no se compagina con el desarrollo de la historia, con las formas de explotación y la lucha de clases *(«el antagonismo de los hombres»* llama a ese proceso), por lo que surge la injusticia. Ahora bien: la injusticia la ve en los poderosos, especialmente en el imperialismo y en su intervención neocolonialista, apoyada por los grupos dominantes de su país; hecho que le plantea su destrucción. Y esta destrucción la encabezaría él; representando a los débiles u oprimidos, quienes no poseen las armas, el saber y la riqueza, pero conservan óptimos recursos espirituales para organizarse, armarse e instaurar la Justicia [78]. No en vano, sostenía que su mayor honra era haber surgido del *seno de los oprimidos.*

Apartemos el carácter *mesiánico* de su filosofía, explicable en la época a causa del entreguismo apátrida a los Estados Unidos de los políticos conservadores surgidos después de 1909. Al respecto, es necesario recordar que sobre la conciencia de Sandino pesaba el *complejo colectivo de culpa* por ser, simplemente, nicaragüense: «Me sentía

---

[75] JOAQUÍN TRINCADO nació en Sintruénigo, Navarra, en 1885 y murió en Buenos Aires, 1935. Formado en Bélgica dejó muchos discípulos y organizaciones de su *Escuela* en Argentina y México. En las capitales de ambos países se han editado, prolíficamente, sus obras. Entre las más recientes figuran *Vida de María* (Historia verdadera de María de Nazareth, Madre de Jesús). Buenos Aires, 1973; *Código de amor universal.* Para el régimen de la comuna de amor y ley. Buenos Aires, 1975; *Profilaxis de la vida.* México, D. F. (Impresora Azteca), 1979; *«Los extremos se tocan».* Epílogo de la guerra y prólogo de la paz. México, Editores Mexicanos Unidos (1980) y *Buscando a Dios y asiento del Dios Amor* (3.ª ed.) México, D. F. (Editores Mexicanos Unidos, 1980).

[76] Conservado por el escritor nicaragüense JOSÉ SANTOS RIVERA, quien facilitó fotocopia al autor.

[77] Por ejemplo, colaboró en 1933 con el artículo «Nicaragua tímida».

[78] HORACIO LABASTIDA: «La Revolución en Nicaragua» (1980), trabajo inédito. Su autor fue Embajador de México en la patria de Sandino durante los años 1978 y 1979.

herido en lo más hondo —confesaba a principios de 1933— cuando me decían (sus compañeros de trabajo en México): *Vendepatria, desvergonzado, traidor»* [79]. Y por sentir esa vergüenza decidió liberarse de ella, volviendo a Nicaragua a tomar las armas y ser él —patrióticamente— uno de los responsables de limpiar esa culpa. Prescindiendo, pues, de ese *mesianismo* de buena fe, impregnado de la sencillez del obrero y la emotividad del patriota, concluyamos que Sandino realizó, con la filosofía resumida en el párrafo anterior, una apropiación legítima al detectar las causas de la opresión y de los oprimidos. Por eso, en su mismo «Manifiesto de Luz y Verdad», diserta a sus soldados sobre el juicio final:

> «Pues bien, hermanos... No es cierto que San Vicente tenga que venir a tocar trompetas, ni es cierto que la tierra vaya a estallar... No. Lo que pasará es lo siguiente: Que todos los pueblos oprimidos romperán las cadenas de la humillación, con que nos han querido tener postergados los imperialistas de la tierra. Las trompetas que se oirán van a ser los clarines de guerra, entonando los himnos de la libertad de los pueblos oprimidos contra la injusticia de los opresores» [80].

En resumen: el *ocultismo* —a través del *magnetismo espiritual* que invadía intensamente su ser— no distorsionó ni desvalorizó la esencia del pensamiento de Sandino en su objetivo de redimir a los oprimidos.

Voluntarismo espiritualista

Por otra parte, los principios proclamados por Trincado en sus obras sirvieron al jefe del *Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua* para neutralizar y trascender los rigores y necesidades de su lucha en las montañas segovianas; igualmente, para infundir entre sus oficiales y subalternos la justicia de la causa que defendía. *«He visto a sus soldados* —le observaba Ramón de Belausteguigoitia a principios de 1933— *un sentido espiritual admirable. Hablando con muchos de ellos, les he oído decir que la justicia estaba con ellos y que por eso vencían siendo inferiores»* [81]. ¿Cómo había conseguido trasmitirles esos principios? *«Hablándoles muchas veces* —expresaba Sandino—, *sobre los ideales de la justicia y sobre nuestro destino, inculcándoles la idea de que todos somos hermanos»* [82]. Así los miembros de su Ejército, en casi todo el área principal de la guerra, sentían la personalidad carismática de Sandino, quien ejercía un dominio —pleno de magnetismo y espiritualidad— sobre ellos; él mismo lo consignó:

> «... estamos compenetrados de nuestra misión, y por eso mis ideas y hasta mi voz puede ir a ellos más directamente. El magnetismo de un pensamiento se trasmite. Las ondas fluyen y son copadas por aquellos que están dispuestos a entenderlas. En los combates, con el sistema nervioso en tensión, una voz con sentido magnético tiene una enorme resonancia...» [83].

Y no sólo eso, pues llegó —por lo menos en numerosos casos— a transformarlos

---

[79] En BELAUSTEGUIGOITIA, págs. 89-90.
[80] AUGUSTO C. SANDINO: «Manifiesto de Luz y Verdad», en SOMOZA, pág. 205.
[81] BELAUSTEGUIGOITIA cap. XII.
[82] *Ibíd.*
[83] *Ibíd.*

cualitativamente, asimismo, con su inquebrantable fe patriótica y su temple heroico. Tal experiencia —remontada a los elementos que le habían proporcionado las obras de Trincado— podría concebirse, precisamente, como *voluntarismo espiritualista.* Así es: esta categoría lo definía en las situaciones humanas y guerreras más difíciles, y lo impulsaba a reaccionar con generosidad y grandeza. Consecuencia lógica de su carácter, la voluntad férrea e indoblegable mantenía en alto su espíritu y lo estimulaba a superarse con entusiasmo y constancia. *«Saber, aprender, ¡eso siempre!»,* le confesó a Belausteguigoitia [84].

La *Escuela Magnética Espiritual,* pues, llegó a difundirse —virtualmente— en la *praxis* de su Ejército a través de los siguientes postulados: *el amor a la justicia equitativa, el amor a la cooperación colectiva* y, por citar sólo tres, *el amor a la naturaleza y su aprovechamiento. «Sí, la naturaleza inspira y da fuerzas* —seguía conversando con el periodista vasco—. *Todo en ella nos enseña...»* [85]. De ahí que le interesaba su estudio. Finalmente, de la *Escuela* citada procedía esta verdad: *que el amor a la igualdad lleva a la fraternidad,* lo cual fue una hermosa realidad entre sus hombres. Estas convicciones, y otras más, se localizan en dos capítulos de uno de los libros de cabecera de Sandino: *Los cinco amores* (1922), escrito —naturalmente— por Trincado, cuyo nombre completo se le dio a uno de los campamentos en homenaje y reconocimiento [86].

El voluntarismo espiritualista está reflejado en una variante, que hizo su autor en 1930, de la frase clave de su primer manifiesto: *«Juro ante la Patria y ante la Historia que mi espada defenderá el decoro nacional y dará redención a los oprimidos»* [87]. Y, en resumen, conforma esencialmente sus ideas.

Utopismo profético

Otra función similar desempeña lo que Giulio Girardi denomina *«el sueño de Sandino: nacionalista, internacionalista y popular»,* y que conceptúa como *utopismo profético* [88]. También remontado a su absorción ocultista, que remite al mismo Trincado, se trata de *«una imagen del futuro que precede y orienta la práctica* —sostiene Girardi—, *que no está sacada de un análisis científico, sino que tiene los rasgos de una visión profética».*[89]. De una visión que anuncia, en su «Manifiesto de luz y verdad», el inminente *«triunfo definitivo de Nicaragua»,* el cual provocará una «explosión proletaria» de carácter mundial [90].

¿Por qué proletaria? Porque los únicos capaces de realizar ese triunfo son, para Sandino, los obreros y campesinos. *«Sólo los obreros y campesinos irán hasta el fin, sólo su fuerza organizada logrará el triunfo»,* diría enteramente convencido en su «Proclama» del

---

[84] *Ibíd.,* cap. XIII.

[85] *Ibíd.,* cap. XII.

[86] JOSÉ SANTOS RIVERA conserva la primera edición de ese libro aparecida en Buenos Aires, Talleres Gráficos Preusche & Eggeling, enero de 1922.

[87] Según copia perteneciente al archivo del doctor Pedro José Zepeda.

[88] GIULIO GIRALDI: «La utopía de Sandino» (1983), ensayo inédito.

[89] *Ibíd.*

[90] *Ibíd.*

25 de febrero de 1930 [91]. ¿Y por qué mundial? Porque esa nueva sociedad —surgida después del triunfo, o sea, de la liberación nacional y social— será de ayuda mutua y fraternidad universal. *«Nuestro ejército esperará la conflagración mundial que se avecina* —escribía Sandino el 9 de agosto de 1931—, *para principiar a desarrollar su plan humanitario que se tiene marcado en favor del proletariado mundial.»* [92]. Creía, pues, en una sociedad donde los obreros y los campesinos no fueran explotados, donde su dignidad fuera respetada y detentasen el poder. *«Quedaría desligado* (el gobierno que proponía) *de elementos burgueses, quienes en todos los tiempos han querido a que aceptemos las humillaciones del yankee»,* le comunicaba al general Pedro Altamirano el 30 de marzo de 1931 [93].

Sandino piensa —seguimos a Girardi— que todo esto se puede realizar sin romper con el sistema capitalista. *«El capital puede hacer su obra y desarrollarse* —puntualizaba—, *pero que el trabajador no sea humillado ni explotado»* [94]. Su representación de la sociedad futura, libre de la opresión externa e interna, la formula con una fuerte carga ética: es un deber que les exige a él, y a los suyos, el sacrificio total, dada su inmensa pasión y amor por su pueblo. *«El que nada sacrifica, a nada tiene derecho»* y *«El amor es sacrificio, pero también es justicia»,* había leído en la lista de consejos y recomendaciones que daba Trincado [95].

Y esta representación es utópica porque es el resultado de un ideal histórico que se impone, fundamentalmente, por ser justo —y no como la conclusión de un análisis científico—, pero que tiene todas las apariencias de no ser realizable, *«por la enorme desproporción entre las fuerzas con las que puede contar y las enemigas. También* —señala Girardi— *es utópico porque no define el carácter estructural del cambio de la sociedad que propugna, y de las rupturas que exige»* [96]. Sin embargo, esta utopía no aleja a Sandino de la realidad, sino que le lanza a ella; de hecho, convierte la utopía en proyecto histórico.

VIII. Otros aspectos de sus ideas

Frente Unico Antiimperialista

En su interpretación de la realidad social de su patria —que conocía directamente desde su infancia proletaria—, Sandino estuvo condicionado por el entorno histórico y la coyuntura política dentro de las cuales se desenvolvía su lucha. El estaba seguro de que la Nicaragua de los años veinte presentaba —además de una escasa densidad demográfica— un incipiente movimiento artesanal y un amplio minifundismo agrícola. Sabía, por otra parte, que su objetivo prioritario era militar —la expulsión de los invasores norteamericanos— e intuía la imposibilidad de abolir el sistema precapitalista, predominante entonces, de las relaciones de producción.

[91] En SOMOZA, pág. 393.

[92] En BELAUSTEGUIGOITIA, cap. XIII.

[93] *Ibíd.*

[94] *Ibíd.*

[95] JOAQUÍN TRINCADO: *Los cinco amores.* Etica y sociología. Suplemento a la «Filosofía Austera Racional», op. cit. en la nota 86, pág. 5.

[96] GIULIO GIRARDI: «La utopía de Sandino», ensayo citado.

Otras condiciones ofrecía El Salvador: desde entonces densamente poblado, con un intenso movimiento obrero —dirigido por el Partido Comunista— y una profunda explotación agrícola. Además, este país no padecía la intervención militar de los Estados Unidos. Por eso, sin relegar a un plano inferior su plan de redimir a los oprimidos, Sandino no podía transformar la lucha que encabezaba en un movimiento de emancipación social, mientras no restaurase la soberanía nacional de Nicaragua. De manera que divergía radicalmente de Agustín Farabundo Martí, quien en 1928 le exigió alzar esa bandera emancipadora [97].

En realidad, al oponerse a los planteamientos del dirigente salvadoreño —uno de sus primeros secretarios y oficiales— no quería dar pie a que se tergiversara la causa central de su resistencia antiimperialista, aunque de ninguna manera rechazaba el sentido social explícito en la propuesta comunista de Martí. Ya vimos que, desde su primer manifiesto, la reivindicación social no era secundaria —ni siquiera complementaria— de su programa, sino que se integraba a un solo plan unitario. Incluso en los campamentos sandinistas se oía una especie del himno proletario «La Internacional», y la posición del propio Sandino era, evidentemente, progresista: «... *en el terreno social, este movimiento es popular y preconizamos un sentido de avance en las aspiraciones sociales*» [98].

Pero la intervención le impedía materializar su programa que apenas entrevería —o intentaría llevar a la práctica, sin éxito, a partir del 1 de enero de 1933—, cuando el país comenzaba a librarse de las tropas extranjeras y su *Ejército* deponía en gran parte las armas ante el gobierno constitucional de Juan Bautista Sacasa. Pues bien: tal programa tendía a crear, en lo exterior, un *Frente Unico* antiimperialista, conformado por amplios sectores sociales:

> «*Ni extrema derecha ni extrema izquierda, sino Frente Unico* —proclamaba en México a finales de 1929—, *es nuestro lema.* Siendo así no resulta ilógico que en nuestra lucha procuremos la cooperación de todas las clases sociales, sin clasificaciones *istas*» [99].

Este *Frente Unico* estaba muy alejado de la concepción sectaria de los partidos comunistas latinoamericanos del momento, adheridos a la Tercera Internacional. El meollo de esa divergencia radicaba en que la estrategia señalada por Sandino obedecía a una necesidad de su *praxis:* cuando eran imprescindibles no sólo la solidaridad continental sino la unidad de las más distintas fuerzas para proseguir su lucha de liberación. Así, en carta a Hernán Laborde —secretario del Partido Comunista de México—, concibió la unificación antiimperialista de América Latina a través del referido *Frente Unico,* que incluiría «*a todos los elementos cuyos intereses vitales son contrarios a los intereses de los imperialistas, para que, pasando sobre sus divergencias particulares, se unifiquen formando un solo ejército, con un mismo programa, una misma táctica, un objetivo común y una misma disciplina*» [100].

---

[97] Y tuvieron que romper. En efecto, Martí fue expulsado del ejército defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua, en México, el 11 de abril de 1930.

[98] En BELAUSTEGUIGOITIA, pág. 181.

[99] *Ibíd.*

[100] AUGUSTO C. SANDINO: «Carta a Hernán Laborde», suscrita el 2 de enero de 1930, en *El sandinismo:*

Gobierno Nacional

En lo interno, dicho programa suponía el establecimiento de un *Gobierno Nacional,* idea que Sandino formuló en varias ocasiones. «*El Gobierno Nacional* —afirmaba el 14 de marzo de 1928— *se hace indispensable en Nicaragua para terminar de una vez por todas con el caudillaje...*» [101]. Y no sólo para concluir con esa realidad política, sino también para iniciar una nueva era verdaderamente nicaragüense, autónoma, *autonomista.* «*El liberal y el conservador* —puntualizaban el 4 de febrero de 1933— *desaparecen ante el nicaragüense*» [102]. Quería decir: ante el sandinista.

¿Qué alternativa ofrecía, entonces, Sandino? Pues el *Gobierno Nacional,* sustentado —lógicamente— en una alianza de clases, pero con hegemonía obrera y campesina. Dicha alianza abarcaba a estudiantes intelectuales, pequeños comerciantes e industriales nacionales —es decir a fracciones de la burguesía— y a capitalistas en general que colaborasen, patrióticamente, a consolidar ese *Gobierno.* Seguramente, esta concepción no estaba desvinculada al origen pluriclasista de su movimiento, integrado por medianos propietarios y colonos de los contados latifundios del norte, por obreros de las minas y plantaciones de propiedad norteamericana, por indígenas abandonados en las selvas, por ciertos terratenientes, algunos intelectuales y numerosos artesanos de las ciudades. Mas ese origen no convertía su programa en interclasista, sino que seguía siendo clasista, teniendo como eje a las clases populares orientadas hacia la liberación, primero nacional y luego social.

Porque el *Gobierno Nacional* estaba destinado a emprender claras reformas sociales, como las que enumeró Sandino en sus «Bases del convenio...», planteado a Moncada en enero de 1929, y que es preciso puntualizar de nuevo: las ocho horas diarias como jornada máxima de trabajo y el establecimiento de escuelas primarias en cada empresa con más de quince operarios o familias (en otras palabras, la educación de adultos), el reconocimiento a las mujeres del mismo salario de los varones (con lo cual se enfila en la lucha reivindicativa de la mujer) y dos derechos relacionados directamente con el movimiento obrero: el de organización en sindicatos y el de huelga [103].

Ahora bien: era necesario, antes, acceder al poder a través del *Partido Autonomista* que Sandino planeaba fundar a lo largo de 1933 y que, naturalmente, era mal visto por Sacasa. Lo que éste le permitió, en virtud del convenio de paz, fue su proyecto de colonización agrícola en la región segoviana de Wiwilí.

Reformismo agrosocial

Y es que Sandino concebía el problema agrario, al igual que todas sus ideas, de acuerdo a la conformación socioeconómica de Nicaragua. ¿Cómo? En términos de ampliación de la frontera agraria, basado en un vasto régimen de cooperativas

---

documentos básicos. Recopilación del Instituto de Estudio del Sandinismo. Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983, pág. 100.

[101] AUGUSTO C. SANDINO: Carta a Froylán Turcios, en *Ariel,* Tegucigalpa, año IV, 1928, pág. 1176.

[102] Entrevista con Adolfo Calero Orozco, en *La Prensa,* Managua, 4 de febrero 1933.

[103] En SANDINO ESCRITOS, págs. 52-53.

organizadas por campesinos conscientes de explotar *«nuestras propias riquezas naturales en provecho de la familia nicaragüense»* [104]. O sea que no planteaba una ruptura con el sistema capitalista. Más bien: su reforma la ubica dentro de tales condiciones. *«Sin duda que el capital* —respondía a principios de 1933 al periodista vasco Ramón de Belausteguigoitia, quien le interrogaba sobre el desarrollo del capital— *puede hacer su obra y desarrollarse, pero que el trabajador no sea humillado y explotado»* [105]. De ahí que en su pensamiento cooperativista hacía prevalecer la primacía del trabajo sobre el capital.

Exactamente, al disponer de recursos naturales —las regiones inexplotadas de las Segovias y del Atlántico— estructuró toda una empresa con el fin de transformar a sus pobladores. Y la cooperativización, que tenía de antecedente la fraternidad demostrada por los miembros de su Ejército, era el mecanismo adecuado e insustituible para llevar a cabo ese fin a largo plazo. Fin que, ante todo, era de carácter educativo.

Precisamente, Sandino pensaba crear un modelo de producción que dependiese de un auténtico control popular, cuyo objetivo era la autogestión: que el propio pueblo organizado fuese el propietario de su propio trabajo. Un modelo que elevase culturalmente a sus hombres y a los indigenas marginados del Atlántico. *«Pues ya ve usted si son inteligentes* —le decía Sandino a Belausteguigoitia, a quien le presentó uno de sus soldados originarios de esa zona que, aparte de las lenguas indígenas, hablaba perfectamente español e inglés—. *Pero han estado completamente abandonados. Son unos cien mil sin comunicaciones, sin nada... Es donde yo quiero llegar con la colonización para levantarlos y hacerlos verdaderos hombres»* [106].

JORGE EDUARDO ARELLANO
Residencial El Dorado, 105
MANAGUA. Nicaragua

ALEMÁN BOLAÑOS, GUSTAVO: *Sandino el libertador.* México. Ediciones del Caribe, 1952.

BELAUSTEGUIGOITIA, RAMÓN DE: *Con Sandino en Nicaragua.* La hora de la paz. Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

CAMPOS PONCE, XAVIER: *Los yanquis y Sandino.* México, Editorial Xavier Campos Pozueta, 1962.

CALDERÓN RAMÍREZ, SALVADOR: *Ultimos días de Sandino.* México, Ediciones Botas, 1934.

CUMMINS, LEJEUNNE: *Quixote on a burro.* Sandino and the marines. A study in the formulation of foreign policy. México (Impresora Azteca), 1958.

INSTITUTO DE ESTUDIO DE SANDINISMO: *El sandinismo: documentos básicos.* Recopilación del Instituto de Estudio del Sandinismo. Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983.

SANDINO, AUGUSTO C.: *Manifiesto a los pueblos de la tierra y en particular al de Nicaragua.* Managua, Tip. La Prensa, 1933.

SANDINO, AUGUSTO C.: *Escritos literarios y documentos desconocidos.* Presentación, recopilación y notas de Jorge Eduardo Arellano. Managua, Ministerio de Cultura, 1980.

SELSER, GREGORIO: *Sandino general de hombres libres.* La Habana, Imprenta Nacional, 1960. 2 tomos.

SELSER, GREGORIO: *El pequeño ejército loco.* La Habana, Imprenta Nacional, 1960.

SELVA, SALOMÓN DE LA: «La Intervención Norteamericana en Nicaragua y el General Sandino». Nota explicativa, recopilación y notas de Jorge Eduardo Arellano, en *Boletín del Archivo General de la Nación,* núms. 6-7, enero-junio, 1981, págs. 3-94.

SOMOZA, ANASTASIO: *El verdadero Sandino o el calvario de las Segovias.* Managua, Tipografía Robelo, 1936.

---

[104] AUGUSTO C. SANDINO: Circular a las autoridades civiles sandinistas, en SOMOZA, pág. 354.

[105] En BELAUSTEGUIGOITIA, pág. 181.

[106] En *ibíd.*, pág. 193.



Humberto Díaz-Casanova y su esposa Leonora, conversando con José Olivio Jiménez

Humberto Díaz Casanueva: el poeta y el hombre

En *Vigilia por dentro,* el segundo libro de Humberto Díaz Casanueva y que publicara en 1932, escribe el gran poeta chileno dos versos asombrosamente vaticinadores de lo que sería el sentido esencial de toda su poesía: «Este es el testimonio doliente del que no puede labrar sus formas puras / Porque se lo impide su ser hecho de peligros y cruel sobresalto». Aquí se liga ya, inextricablemente, la noción última del *ser* con la condición azarosa del *existir,* ofreciendo así una temprana formulación del fundamento ontológico-existencial, de signo dual y contrario (como muy en seguida diré) en que se asentará su pensamiento poético. A través de un lenguaje personalísimo que apura siempre, y hasta el máximo, las posibilidades todas de sus libertades imaginativas y verbales, Díaz Casanueva va enfrentando en su poesía, de modo continuo, conceptos e intuiciones de sentido opuesto y aun irreductible: el delirio y el dolor, el canto y el llanto, el jadeo y la fatiga, la abundancia y la pobreza; y ya con un alcance en rigor transcendente, la vida y la muerte, el ser y la nada. El mismo poeta, en su libro *La estatua de sal,* ha registrado una casi literal transcripción de esa indeludible antinomia esencial que define la existencia. Allí escribe: «Crece nuestra soledad bajo el almendro como la imagen mítica de una polaridad terrible. ¿Podrá el cantor tornar el instinto de la muerte en energía vital? ¡El debiera! ¡El debiera!»

Díaz Casanueva ha cumplido el deber de mirar cara a cara esa *polaridad terrible* —como la llama— del morir y el vivir, de la búsqueda del ser desde los fondos angustiosos del existir (que vale tanto como decir, desde la angustia de la nada). Y los resultados de ese mirar advienen al poema bajo apariencias textuales de una continuada y voraz calidad visionaria. No es ya el fulgor de la imagen brillante, pero desposeída de toda otra implicación que no sea su puro brillo o su sorpresa —y de aquí su rechazo de la imagen creacionista—, sino más propiamente la visión: ese sondeo último en lo aparentemente turbio e irracional, cuyos hallazgos son luego inscritos casi pictóricamente sobre la página, en calidad de entidades visibles, pero también palpables o tangibles, y que nos llaman desde allí como un signo sugeridor, abridor, inquietante y misterioso.

Y estas visiones no se quedan tampoco en el nítido relieve de su vivísima plasticidad, sino que se adensan de un sentido oculto y trascendente. Y este sentido remite hacia ese momento inefable y sugerente, fuente de la verdadera poesía, que es en rigor el nivel del símbolo: «esa etapa preliminar —y cito aquí textualmente a Díaz Casanueva— en que el pensamiento, sin lo pensado, y lo propiamente poético, surgen como hermanos siameses, inseparables; es decir, esa etapa previa en que el símbolo contiene, de manera conjunta, a la idea y la imagen».

Es así la de Díaz Casanueva una poesía que se ensaya como un intento de revelación del ser desde las contingencias inestables y precarias de lo temporal, en dramático e indoblegable contrapunto. Una poesía que voluntariamente se acoge al frenesí, a lo insólito y a la embriaguez de lo dionisíaco —son términos repetidos por el autor para describir sus propias voliciones poéticas— y que por ello se resuelve en un lenguaje casi arborescente de visiones inéditas, sorprendentes y entrecortadas —cargadas siempre de un inagotable potencial simbólico—. Una poesía que busca la

luz, y que de modo misterioso la va alcanzando y perdiendo, por entre llamas de sombras, vértigos y alucinaciones.

Y esa poesía, la de Díaz Casanueva, suele ser descrita comúnmente bajo atributos que la relacionan, no sin *aparente* razón, con la metafísica; aunque en esto el autor suele ser más cauteloso y a la vez preciso, y prefiere más bien hablar, correctamente, a mi juicio, de «intuiciones mágicas y premetafísicas». Pareciera predominar en su obra el cumplimiento de la poesía como ejercicio de explotación ontológica, como un proceso creativo que algo descubre, y oculta a la vez, del misterio del ser; o, en sus propias palabras, como una epifanía de las «dimensiones misteriosas», las «inconmensurables energías» y «los milagros conmovedores» que pueden manifestarse en el hombre. Tal es indudablemente la meta más alta de la poesía, y así la ha descrito Díaz Casanueva (y reproduzco otra vez una afirmación suya): «A través del poema, el poeta desciende de la superficie de su ser, del discurso impersonal, a algo más profundo, a una iluminación cifrada, iluminación que tiene mucho de onírico, de visionario.» Poesía, pues, que se intenta —se intenta, al menos— como esclarecimiento de lo más hondo y misterioso y esencial del hombre.

Pero es una meta tan arriesgada, tan última, que sólo podrá alcanzar en términos confusos; es decir: nublados e irracionales, y por ello poéticos, que operan en contrapunto a esa plasticidad aludida de las propias visiones. Nunca el resultado adviene en nítidas líneas o categorías de pensamiento; nunca es traducido en formas puras que devuelvan certezas metafísicas absolutas, pues nos movemos en el terreno de la poesía y en el del discurso filosófico. Son intuiciones que abrasan, vislumbres que queman y desazonan, no ideas rigurosas que ofrezcan soporte y solución (esto es, que calmen al espíritu al colmar la razón). Que el poema arribe en seguida —y allí se mantenga siempre— a visiones sobrerreales, las cuales difícilmente podrían adscribirse a ninguna filosofía particular, no justifica asumir precipitadamente que estamos ante una «poesía filosófica». Y el poeta mismo lo ha aclarado certeramente cuando afirma: «Jamás he podido escribir con planes abstractos o ideas deliberadas.»

* * *

Hablé antes de esa dualidad interior que se da en el reducto estricto de su mundo poético. Pero hay otra dualidad en el *total* Díaz Casanueva —y aquí debo subrayar lo del *total,* porque incluye al hombre entero, y a sus más indomables convicciones humanistas y sociales. Al lado de su conciencia de la poesía como ejercicio órfico —y por ello secreto, ciego, casi críptico— se le ha impuesto, y voy ahora glosándole libremente (pero sin traicionar su pensamiento a este respecto), la nostalgia que siempre ha sentido por realizar su yo más en la comunicación que en la evasión, y su amor por la luz de lo real y su voluntad de participación en el drama del hombre sobre la tierra. Esa impecable lucidez moral (la cual suscribe fielmente su ejecutoria del hombre público, y de hombre integralmente bueno y honrado) ha acompañado siempre a Díaz Casanueva. Y a veces con dolor —pues tal lucidez se le ha presentado como un espejo inquietante, frente al cual rendir explicaciones. No han faltado ocasiones en que, a mi parecer, ese personal ajuste de cuentas ha sido excesivo, y ha

llegado en él muy lejos, hasta casi ser injusto consigo mismo. Pero razones le sobran cuando, hace aún muy poco, sostenía que «en esta época "menesterosa" el poeta debe ser un *revolucionario integral*».

Porque alguna vez, Díaz Casanueva, se ha reprochado el hecho de que su poesía no asume frontalmente el compromiso debido con su realidad histórica, y esto ha preocupado, hasta conturbarle, al hombre noblemente político —inevitablemente político— que hay en él. Sin embargo, un impulso decisivo de amplia solidaridad humana, sí lo ha sentido aún como uno de los incentivos que puede colmar el proceso de la creación poética. En su discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura de su país, Chile, que le fue concedido en 1971, nuestra autor adelantó estas ideas: «La poesía ha sido para mí un constante acecho en la sombra, como si fuera a salir de mí un hombre presentido, enigmático, *más libre, más solidario,* como si todo lo real proyectara una posibilidad que lo trasciende.» De todas sus definiciones de la poesía, tal vez sea ésta la más comprensiva por cuanto apunta, a un tiempo, a las más altas tensiones del espíritu: enfrentamiento al misterio y la revelación, conciencia ética de la libertad y la solidaridad conjugadas, y un agudo sentido prospectivo de lo humano integral. Y su palabra poética misma no ha sido ajena a ese movimiento de apertura hacia el otro, y de asunción de la realidad inmediata de la vida y el mundo —y esto casi siempre al final de sus libros—. Es como si al término de la búsqueda afiebrada de algún signo del ser, el empeño concluyese reclamándole su cuidado de aquellos que le acompañan en la ignorancia y el desvelo, y que son al cabo su única hacienda.

En un reciente ensayo mío, y allí con mayor espacio, he rastreado la recurrencia de este tema —o más bien, de este sentimiento o proyección—, el de la solidaridad, a todo lo largo de su obra. Sin embargo, y para que la cuestión no quede sólo apuntada y como en el aire, cedo a dar lectura aquí a dos breves fragmentos suyos, de esos más luminosos y abiertos que, como dije, nos reserva el poeta para el cierre de sus entregas. Primero, estas líneas que precisamente pertenecen al «Epílogo» de *El blasfemo coronado* (de 1940):

> Comienzo a descubrir los otros hombres, sus diálogos sublimes, sus terribles estelas, ay hemos de vivir juntos, abrazarnos comiendo este pescado azul que la pesca efímera nos depara, no nos miremos ceñudos que el uno vuelve en el otro y en todos la misma fuerza para el vislumbre que el enigma de la existencia concede...

Y este otro pasaje, proyectado ahora a la realidad toda de la Creación y de los hombres, y que se da también ejemplarmente en el canto final de *La estatua de sal* (de 1947):

He de caminar al encuentro de las cosas y los seres.
¡Reproducirlos!
¡El mundo! ¡El mundo!
De nuevo la luz asciende como un casco de bronce
Sobre el guerrero en corpulento caballo.
El topo deslumbrado abre las puertas
Y salgo en cuerpo y alma,

Avanzo hacia el coro.
¡Oh seno de la vida! ¡Oh velo arrancado!
¡Los vivos nos necesitan vivos!
¡Los muertos nos necesitan vivos!
¡El corazón aplacado coloca en sus huecos
Los ardientes corazones de los hombres!

Y aún más: creo que Humberto Díaz Casanueva ha sido también un *revolucionario integral* (como él demandaba) en su poesía. Revolucionario es quien, al empeñarse en subvertir el orden caduco y falso de los valores, lucha igualmente por la libertad plena —libertad del espíritu, de la palabra, de la existencia (individual y social)—, pero partiendo de sustraerse siempre de todo dogmatismo, toda restricción y toda consigna. Y este poeta chileno ha llevado la liberación del lenguaje, en uno de sus flancos posibles —liberación imaginativa, visionaria, simbólica— hasta límites donde muy pocos han podido seguirle (sin por ello tener que sumarse a la abundante legión de homicidas y destructores de la palabra, hacia la cual él, por el contrario, profesa una profunda devoción y fe). La América hispana va siendo una triste tierra asediada, se diría que fatal y tenazmente, y desde flancos de muy opuesto signo político, por tantas formas, toscas y sutiles, de represión y coerción sobre el espíritu y la dignidad del hombre —represión y coerción que, al obrar sobre el lenguaje, resultan en inercia, rutina y esclerosis; cuando no en vana palabrería, ese mal tan hispano—. Y sobre este fondo, turbio y doloroso, Díaz Casanueva ha cumplido, en su palabra pero también en su conducta, ese otro imperativo de deber que, por necesaria reacción, se nos presenta de igual modo como raigal e indefectiblemente americano: el deber de defender y practicar la libertad, dentro de las posibilidades de cada quien. En su caso, como artista, apurando extremadamente la libertad de la palabra y de la visión poética y como hombre público, negando siempre su nombre y su voz a los rostros de la opresión que, históricamente y personalmente, haya tenido que enfrentar. A esta doble causa —que es la misma— ha dedicado toda su vida, sellada así por la más rigurosa autenticidad moral tanto como por la entrega, sin quiebras ni vacilaciones, a su vocación poética, que en él tiene todas las marcas, luminosas y sombrías a la vez, de una pasión secreta.—JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ *(215 W 90th. St. Apt. 4-6. NEW YORK NY 10024. Estados Unidos).*

Palabras pronunciadas por Humberto Díaz Casanueva en el Ateneo de Madrid el 25 de enero de 1985

Señoras, señores:

Ostentar credenciales para ocupar tan privilegiada tribuna sería vano, después que José Olivio Jiménez, con su generosidad de siempre, me presenta y me indulta. No obstante, me atrevo a añadir algo: durante largos años estudié filosofía en Alemania (asistí a un curso que dio Heidegger sobre Hölderlin), e hice un doctorado con una tesis llamada «La imagen del hombre en la filosofía de Ortega y Gasset y sus relaciones con la ciencia de la educación». Dos veces me la rechazaron. Sentí, como en el verso de Pound, «una nube de perdiz sobre la tempestad de polvo». Noches enteras le quité al maestro cuando pasó por Jena dando conferencias. Sus esclarecimientos me ayudaron, tanto a penetrar más hondamente en su filosofía como a seguir avanzando en un ámbito un tanto angosto y hermético de una Universidad en que yo a veces palpaba a tientas. Por fin fui aprobado con «suma cum laude». Con mi diploma gótico, lleno de lacre y de cintas, entré a España el mismo día en que moría Ortega. Venía a reiterarle un recado de mi profesor Peter Petersen: «Ortega no tiene influencia de la filosofía alemana; él la tiene sobre la actual».

Uno de mis bisabuelos que no conocí, pero que a veces encuentro enronquecido en mi sangre, era oriundo de Oviedo y allá me fui tras sus huellas en el aire. Siempre ando buscando un sendero que me haga retroceder en las generaciones hasta que pueda lindar con el animal o el ángel; o que me haga seguir hacia lo humano que puede titilar sin ya el hombre. Entre mis ascendientes se encuentran un arzobispo y un panadero; ambos, curiosamente apretados cuando el escaso pan se parte. No sé por qué lado me venga mi chorro de sangre araucana. Dicen que Don Alonso fundó la poesía chilena, y no lo niego y lo sigo dentro de su bosque de laureles; pero antes de *La Araucana* existían los araucanos, con sus gritos, preces y exorcismos, sin rimas, pero poesía auténtica, de magia, misterio y frenesí, y ésta vale tanto como la otra.

Otra vanagloria: las cartas que me enviaba Vicente Aleixandre cuando le remitía mis libros; mucho aliento, mucho impulso a seguir cavando la propia veta que a veces se extravía. Permítanme que frente a tan dolorosa pérdida les transmita la solidaridad y congoja de los escritores chilenos. Me viene a la memoria el rostro nazareno de Juan Ramón Jiménez, con el cual convivimos en una casa de departamentos en Washington; salía con mis niños, entonces unos pequeñuelos, a ver los almendros en flor, y me los devolvía cargados de globos y golosinas. Tierno y tembloroso recuerdo. Con José Hierro me he encontrado dos veces: una en casa de Neruda, mariscos asados y olas de vino, y otra, en Caracas. A Claudio Rodríguez lo conocí en un Año Nuevo en casa de José Olivio Jiménez, su poesía me invade y su amistad es purísima. Igualmente, me precio de ser amigo de Justo Jorge Padrón, que me ha colmado dándome hospitalidad en su revista *Equivalencias*. Y Dionisio Cañas, tan joven, tan filial, con quien convivimos en Nueva York, magnífico poeta y ahora ensayista de suma penetración. Y tantos otros, Larrea, que publicó mi *Réquiem* en México y al

cual vi con su hija adorable, en Lima. He citado algunos ejemplos de encuentros personales; los otros, a través del espíritu y para siempre. Por ejemplo, nunca he tenido la alegría de estar con Rafael Alberti. Y basta. Por vanidad, y mucha, podría añadir que aquí en este mismo lugar, un escritor chileno, Luis Droguett, dio una conferencia sobre mi poesía.

A pesar de que me han constreñido a clavarme en el tablado, sigo siendo marginal, críptico, confidencial, entreverado y trapecista en una época en que gran parte de la poesía busca lo claro, banal, mínimo y desmetaforizado. Pero la poesía es un péndulo y nadie lo detiene, tal vez puede uno colgarse de él. Ahora me viene una melancolía sin paz, y tal vez me exploren en lo póstumo de yo mismo, sin que lo haya buscado ni merecido. Me consuela que después del estructuralismo formalista, esté surgiendo una hermenéutica que comienza a descodificar y hurgar en las estructuras textuales para ir, de la versión al sentido, más que a la significación, o al silencio, resonante de signos. Mucho ha de dilucidarse ahora, en el balance de sesenta años de surrealismo.

Me llamo Humberto Díaz Casanueva, mi nombre, y no mi pseudónimo, aunque a veces lo dude. El problema de la identidad me atormenta; como se ve a simple vista, me tiño el pelo de un color que se me impone, y cobro pensión de vejez. Me asustan tanto la decrepitud como la expiración, aunque, siguiendo a Rilke, he tratado a la muerte como si me constituyera de antemano una potencia vital y definitiva. Hablaba de pseudónimos. Casi siempre los poetas nacen con nombres preconcebidos para el quehacer poético, pero los transmutan, Neruda, o los cercenan, Huidobro. Hay un gran poeta chileno, Rosamel del Valle, pseudónimo, que figura en una *Antología de la Poesía Femenina* (Espasa-Calpe), así fragmentado: Rosa-mel. Hubo un poeta chileno que pasó cinco años preso, tal vez cómplice de una muerte en una reyerta; Neruda le escribió un poema que comenzaba con su nombre: «Joaquín Cifuentes Sepúlveda, ¿acaso tu nombre no es ya un verso?» El nombre de la persona —o del personaje— como en Pessoa, me inquieta como inquietaba al hombre primitivo. Vengo de París. Fui al cementerio a ponerle flores a un hijo mío que está allí enterrado. Raspé la nieve, bruñí la lápida con mis dedos agarrotados por el frío; no encontré su nombre. ¿Por qué mi empeño en extraerlo del anonimato en que no hay filiaciones de ninguna especie? Tomé el cortaplumas y rayé el granito. Tal vez fue una profanación, una imperiosa necesidad de identificar la vida con la persona. Siempre estamos arremolinados por lo irracional, y moviéndonos entre súbitas candelas, en lo imperceptible de la realidad palpable.

Pero déjenme insistir en subrayar mi presencia. Tuve tres oficios: profesor, diplomático y escritor, y un cuarto, que por frustración no lo menciono. Cuando fui a buscar mi pasaporte en Santiago no llevé los certificados correspondientes, pero sí exhibí recortes de periódicos referentes a mi Premio Nacional de Literatura. Entonces ella puso «escritor», yo le había rogado que pusiera «poeta», pero la señorita me dijo que no era una profesión, más bien un hobby. Y yo creo que tenía razón. Tal vez los poetas profesionales, bien administrados, no ofrecen sus carnes vivas en el altar ardiendo del misterio poético. Dicen que la poesía es un juego, lo dijeron Hölderlin, y en nuestro tiempo, los surrealistas; pero el más grande poeta de Alemania añadió «un juego, sí lo parece, pero no lo es», y los surrealistas como Crevel saltaron al más

allá, en un juego trágico. Ted Hughes, gran poeta, acaba de ser nombrado poeta laureado o poeta de la Reina, y por ello recibe unas cuantas libras al año y un cajón de vino; es jocoso, y resulta simbólico, pero, ¿acaso no son los poetas mismos que desconciertan en la vida civil con su manía simbolizadora?

Continúo a pesar de que se torna impaciente José Olivio... Estoy buscando conexiones y acabo de encontrar otra. En El Cairo, en el Instituto de Cultura Hispánica, di una conferencia —no recuerdo bien el título— sobre esencialidades de la lengua castellana en Chile. No soy un lingüista, ni pretendo serlo, ni menos cuando Jakobson insiste en que la «poeisis» pertenece a la lingüística, aunque antes de morir trató de retractarse en parte, pero, ¿cómo dejar de reconocer la virtud primigenia de las palabras en la creación poética, palabras que se nos independizan y obran por su cuenta? El verbo hace al hombre y por él llega al Pathos, y al Logos. La Biblia oscila entre la Torre de Babel y el Pentecostés. Tengo un libro que se llama *Sol de Lenguas* y ojalá me resten fuerzas para terminar mi *Vox tatuada*. Un día se me ocurrió seguir el camino de la jota en Sudamérica. En el Caribe se dice «muher»; en Colombia y Perú, «mujer»; en Chile, «mujier». ¿Por qué le añadimos una i? Fuera de Quevedo, tuvo influencia en mi *Blasfemo Coronado,* un libro de cocina española. Digo «mi casa es un desvelado mortero». Ahora los arcaísmos me atraen misteriosamente. En Chile ando tras los cronistas coloniales como Alonso de Ovalle. A mis jóvenes poetas que se dignan visitarme les recomiendo etimologías. Heidegger es un filósofo etimológico; desmontaba la palabra hasta descubrir sus raíces griegas. Y la palabra se abría como una corola, jamás marchita, no como en los letristas o en los oulipenses, ni tampoco como la cola fulgurante del pavo real. La Palabra se raja y contiene surtidores y huellas y voces dormidas, todo un caudal lleno de sentido. Y el poeta es desencadenado por la Palabra. De otra manera el poeta chapucea y cuando dice «caballo» lo dice conforme a lo que dice diciendo sin decir una brizna de lo indecible que es siempre nuestro grito de socorro. Pues bien, no me queda otro camino que el vértigo y la lucidez dentro del vértigo.

A mí me sitúan como el más joven (¡ay!, unos pocos años)... de la generación de Neruda, Huidobro, De Rokha. Mi amigo Fernando Alegría dice que soy el «brillante estertor» de una generación. No sé si cargar el acento en «brillante» o en «estertor»... No sé tampoco cómo enderezar lo que estoy diciendo; temo referirme demasiado a sucesos de mi vida, lo que se opone a los postulados de la «new critic», o del estructuralismo, que proclaman lo sincrónico, lo autónomo del texto. Pero si yo en ello coincidiera, me cruzaría de brazos, porque el poeta no es el mejor crítico de su obra. El dice algo cargado de onirismo y difícil es rendir cuentas de lo que ha dicho, o analizarlo como en el diván de un psicoanalista. Y caigo de nuevo en la manía de rememorar. Tres años viví en Uruguay ejerciendo oficios comunes, pero a la vez estudiando filosofía. Fue mi maestro y amigo el gran poeta Emilio Oribe subyugado por el Nous y una poesía cercana a Valéry y a Guillén. Aunque yo vivía cierta viruela atenuada del surrealismo, acogí la lección de Oribe, o sea, el rigor del ejercicio poético y la exaltación de la lucidez. Nunca me sedujeron las técnicas de la escritura automática, aunque confieso que ellas conducen, por vías secretas, a lo insólito y maravilloso. Siempre he querido conjugar el azar con la necesidad, la libertad y la

responsabilidad. Me veo en aquel entonces con una mano sosteniendo el aluvión surrealista que se precipitaba sobre mí, y con la otra, esgrimiendo el libro de Nietzsche *El Origen de la Tragedia.* Algo había en mí que me llevaba de la metáfora al símbolo y que me impulsaba a emplear mi capacidad analógica para expresar en signos el linde de lo irracional y abismático del ser en el mundo, que llega al mundo sin que se le pregunte y que se sume en una situación. En Montevideo publiqué mi *Vigilia por Dentro* en que ya aparecen las obsesiones que me han perseguido durante toda mi vida. No cabe duda que mi poesía se tornó más compleja en Alemania, en que estuve en contacto con el expresionismo, romanticismo alemán, Heidegger, Rilke, Trakl... No reconozco influencias directas, pero sí la presión de una atmósfera espiritual, la concepción de los fundamentos de una época de tribulación y ansiedad, la intertextualidad incógnita, nunca precisable. A pesar del falso optimismo de los nazis, venía la catástrofe, y es terrible rastrear conceptos de valor para orientarnos en un «tiempo menesteroso».

Acaba de publicarse un número de la revista de la Universidad Católica de Chile dedicado a Viena de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Allí escribo sobre los expresionistas que alcancé a conocer y que figuraron en la Exposición de Arte Degenerado; todos perseguidos, asesinados o exiliados. Ellos intuyeron y traslucieron una amenaza apocalíptica que se cumplió en dos guerras y en los hornos crematorios, y que se cierne y sigue sin que se avizore el resplandor a la salida del túnel.

Pero yo no quisiera aparecer ante ustedes lóbrego, vencido, suicidado. Amo la vida, me conmueve el privilegio de ser, me hace llorar de alegría un rapto de ternura, un niño, una flor, un cordero. Todo es tan milagroso y bello, aunque Rilke diga que «lo bello es el comienzo de lo terrible». Todo es tan inédito, lo visible sigue teniendo una parte de invisible, y de lo invisible seguimos arrancando jirones de lo que pudiera ser visible. Pues bien, mucho se ha acumulado y me tienta escribir algo sobre mi experiencia de tantos años en tantos países y en tantas circunstancias. Yo sé que nunca se llega al fondo del espejo, ni menos con la cabeza doblada. Digo: que me siento perfectamente bien ahora, frente a ustedes; tal vez me he extendido más de lo suficiente para anunciarme empeñado en otorgar a este acto cierta validez que equivale a merced o recompensa. Ustedes me confortan y tal vez me rediman, y todo sea por tomarse las manos y proseguir en un mismo latido hacia lo inaccesible y poderoso, dentro de lo humano, demasiado humano.

Vox tatuada (I)

ME PASO UNA HOJA DE CANELO POR LA BOCA
purificada sea la fuente de mi sed   guíame un
rayo tronchado

el día golpéame con su pánico
no sé entenderme   no sé si yo siga siendo
necesario
temo haber profanado el fundamento

me ensordecen vibraciones de una ennegrecida
dentadura
la gotera   el trote de las ratas
chispas de la fosa común

el hierro al rojo penetrando mi sien

oigo mi Oído   oigo una gota de hueso
un meteoro que pasa perdido en la solemnísima
noche
volteo el rostro hacia una sangre húmeda

(a ella la mataron acostada   a los gallos
a las gallinas
todos fueron despertados bruscamente)

AHORA SEREMOS PRENSADOS EN LA LUZ DE MEDIANOCHE
seremos jugo de sangre   llenaremos las
vinagreras   nos emborracharemos de nuestras
flagelaciones

haremos girar la puerta de piedra en la montaña
el Padre será vengado

digitales somos en el
m u r o   b a b i l ó n i c o

alguien escribe voces de ceniza venidera
tal vez sea demasiado tarde   el hombre está
fuera de la criatura

no tengo nada que añadir al resplandor del
acero   absolutamente nada
forcejeo con un murciélago   en la mudez
absoluta

atronadores huesos se me van descarriando
allí va el hueso ronco   cubierto de andrajos
vivos

el hueso silba silencio   oigan oigan mariposas
clavadas
como un báculo entierro el hueso en la nieve postrera

PONGAMOS EL OIDO SOBRE LA LEONA PREÑADA
algo nos apremia   algo como una espada dentro
de uno mismo
hálito de carne ante la muerte

de súbito
V o x   t a t u a d a
Vox irrumpe en el fondo del Aguila hembra
ella está echada en la desolación desoladora

muñones empuñan la guitarra   guitarra en que
se incrustan caracoles
cuanto sea posible en el hombre se aproxima
lentamente

caen velos de la rosa gris

como si destripáramos un animalito   somos
somos charcos en el clamor de las aguas

va rebotando un cráneo azul sobre los jardines
tétricas mujeres lo frotan con saliva
lo horadan   lo soplan   sale un alarido

salta en pedazos sobre el mundo una
trompeta orgiástica
oigo la lengua cerrada mas no oigo al Verbo

OIGO EL SORBO DE LA CUCHARA EN EL HERVOR DE LA *púrpura*
el tic tac innato   el alevoso horizonte en
la crispación de las aves

me precipito a ser el escrutador de hígados
el que augura el acto de ser   desde la infinidad
seminal

¿quién soy yo sino un quién sobresaltado y lloroso?

una llama perenne aguzo con los dedos mojados
aguzo la novena campanada

castrado voy a la Capilla Sixtina   acezando voy
acometido de misteriosa sordera

sé que destemplo entre los albos jóvenes
como si yo proviniera de otras Causas

(la laringe volcada en «un papiro de cien metros de
largo»)

resbalo   y un hacha plateada sobre mí

el terrible ay de un niño insinúa el Canto

LATIGO DEL DOMADOR RESTALLA SOBRE LAS AVECILLAS

así comienza el responsorio   nos fortalecemos
poniendo el uno en el otro un origen
resurrecto

tuestan maíz con granizo   viene una crepitación
que me hace llorar
comamos con las narices   y que cunda

(prefieren musarañas a la virtud de mi elocuencia)

con arena encendida lleno mi garganta   y digo
¿qué es lo que digo sino dos flautas jugando?
caracola en que me oigo   pisada dentro del
candelero   pulsaciones que me van deformando

digo que el hombre es sísmico y se cobija en los
oídos de dioses aún no manifestados
percibe lo casi imaginario de su ser
percibe cavidades en su rostro

la mujer irreconocible hace pasar por el ojo de una
aguja   un radiante gusano

V o x rezuma de una irrompible sustancia

LA BOCA VOMITA PECES GIGANTESCOS   ENTONCES
yo estoy apto   para constituirme en horda
grito lascivamente
hago añicos lo óseo de la criatura viva

pero a nadie le importa   el canario se pone
negro   saboreo el coágulo   me deleito y tiemblo
como si me restituyera a lo detrás de la memoria

la orden es «lamer los pies de nieve del
príncipe radiante»

espoleo a un caballo subterráneo
saca de pronto una «lengua de ángel» y me
vaticina   ¿qué?   dos balas me vaticina

p e n t e c o s t a l/es mi lengua cortada sobre
mi cabeza   así hablo hablo   me hace llorar
mi risa
maitines para alumbrar lo que aún significa el

Espíritu

la Cierva arrodillas y enigmático es el espesor
de sus párpados
(están doblando)   ¿qué significa tan horrenda
armonía?

SOY UN VIEJO PROSTERNADO ANTE LA CRUZ FAMELICA
le pulso los húmeros
sucede una gran calma   me apuntan al pecho
ahora todo hombre es apuntado

voy solo   en verdad voy   entre dos taciturnos
que no veo
calado el sombrero de fierro hasta los pies

despréndese la cavidad de la garganta   gorgoreo
en el agua lustral
porque viene una sequía muy grande

el coro se desploma como un panal deshecho por
un agua metálica
vuelvo a mis soledades   vuelvo a hacer girar
los malditos husos

miles saltan por el hoyo que hago en el espejo

y de pronto   me siento modulado
los párpados trascurren en los labios

heme aquí atado a un hipo de agonía
mi parte de esperanza es un ángel que retuerce
mi aliento

EL CORO GENITAL DE PRONTO AFONICO   *TODOS SOMOS*
ventrílocuos   nos sacuden espasmos de una

V o x   t a t u a d a

(digo solamente lo obvio   hago coincidir mis
presunciones con majestades de fieras que me
igualan)

una desnarigada estatua pasea por la calle
sólo yo me doy cuenta
sólo yo palpito en una matriz henchida de palomas

con las manos parlantes   ella lee lo grande y lo
gozoso   en la Tablilla de los Magos
ella sólo es posible por sus fuertes latidos
ella trae una música que fluye de las siete columnas

se me cae la faz sobre un tesoro cegado
mis huellas   ¿no florecen de un verdor
marchito?
me encapucho y bailo

en torno a ruinas sembradas   a fértiles carroñas
a multicolores latas y zapatos

COMO UN GALLO FORTISIMO DOY GRANDES ZANCADAS
y grito   el grito esparce lo rojo en la
grada superior
te bebemos ¡oh lengua!   un coro mágico somos

de figuras que son puras alusiones

asume el hombre su libre «Ojo vidente» en
corporales actos de su vida interior
con un pubis sedoso golpea el hueco de su boca

con un presagio me siento poderosamente
válido   me siento más seguro   transido de
mi fantasma ¡ay! le pego con una piedra de
moler

guíame un ahogo   una obsesión de sentenciarme
sin más indulgencia
que un respiro debajo de las aguas

con una llave de oro y otra de plata   ábrese la
puerta de los pájaros bestiales

revestidos de piel humana   los celebrantes
satisfacen sus misterios
trízanse campanas con su propio sonido

SUFRO DE LO ANGOSTO QUE ESTA EL PIE YA TRASLUCIDO
camino en andas   puedo volver la cara y
verme

incluyo en los rencores y en los odios al
conocimiento superior
excavo en la rosa mística   labios violados
inscripciones de sangre

mis nobles cualidades son extraordinarias
un perro vago me vela

el Padre dice «será abollado el Trono»
¿cuándo? ¿cuándo? ¡oh! ¡aleluya!
V o x t a t u a d a
anda de boca en boca pidiendo que la pronuncien

atrevámonos a murmullar en el festín de los funerales

por los salones se desliza un piano de luciérnagas
alguien toca completamente amnésico
aletea la V o x enjaulada en la piedra

arrollo las aguas secas pasa el mar mugiendo
por la miserable callejuela
un león con casco de bronce me custodia

MI CANTO ES LA EBRIEDAD DE RISAS SOFOCADAS POR UNA mano sarmentosa

digo lo que avizora mi lengua en la plenitud
del conjuro
será generado un dios de «madre moribunda»

no me empujen más allá de mi carne más allá
del más allá
broncínea viene mi muerte me enmaraña las
cejas blancas

el levita taja mi sangre para la máxima luz

de tanto silbar llega una niña y se desnuda
entonces la llevo al bosque sagrado colma el
mundo una sonora transparencia

carne y sombra apenas son indicios de otra desmesura

se pone a hilar sus cabellos melodiosos
nos miramos tan fijamente tan incrédulos
de no desaparecer

pero de pronto entierra en el ángel una
estrella ciega
porque el niño relincha de pura pesadilla

ENTONCES TIRITA MI SER EN SU CUALIDAD TENEBROSA
con rodillas trozadas subo   la ínfima grada
del coro
subo   en la potencia latente de la vida

encarno en sueños un caballo espumoso
el silencio es un vado   un fondo de la llaga
insondable

el Buonarroti lucha contra las paredes
¡parla!

la entraña ha sido tejida sobre un espacio
hueco
mezclo la entraña   apretando los labios
el ombligo apretándolo mucho

lo cristalino y lo estertóreo trámanse en la
V o x
V o x que me apuntala cuando sobreviene el éxtasis

(me concentro en una larva con un décimo de
macho)

sólo por la asfixia de mis ecos   abro la boca

LA BOCA LANZA OJOS   SILBIDOS DE OJOS NADANDO
en el sudor de la sangre
fuertes golpes en el muro   los santos
caen en sus cuadros

me pongo a pulir el   —huesecillos-del-grito—
toda mi vida es un bemol   y doy gracias por ello
gracias   ¡oh agonía donde destella un inmenso
velo!

¡pezón de una loba blanca!

en exceso bebo de la borra de aquel
cáliz   tambaleo en las balanzas
los pies suben tanto   y luego las venas y los
nervios   y el sexo   con su ojo mudo

el barrio se llama «sartenes»   y también «hocicos»
los sucesos son puras contingencias

a chirriar empieza la enorme miniatura
que sin aparecer   desaparece
¡ay!
exento de la vida posible   todo se ha consumado
entre livideces del fuego

LA MITAD DE MI ALMA ES LO QUE DE ELLA VEO EN SUEÑOS

veo unos caballos locos arrastrando todo lo que es
cuerpo
la otra mitad de mi alma está siendo apilada

el que me hace señas   sentado en silla de ruedas
sobre una ola gigante
me muestra un huevo fosforescente

masco un pan duro bañado de rocío

¡oh pan hímnico!   ¡oh acento del pan que
desmenuzan en medio de las sombras!

excomulgado de tan hermosa vida   ¿por qué
me abotono de diamante?

oigo lo gutural que de mí voy siendo y me espanto
oigo flemas
oigo el batido del ala en el cadáver

Con los ojos cerrados   la lengua parpadeante
cuento los panecillos
tomen prestado   tomen el habla de las tórtolas

yo sé que hay un lugar donde la luna ondula
allí aparecen la imagen y la semejanza

LA PALABRA QUE INHALO TORNASE EN AGUJA MAGNETICA

la tribu pierde su verdad   las moscas se cansan
en las vacías órbitas

fatigosamente   acarreo agua de llorar
«¿es acaso nuestro muerto el que trina?»
óxido   omega   octogésimo   olla

el tubo de órgano enterrado en el desierto
convócame   a una cita indescifrable

meto mi boca en la boca del cordero   así podemos irnos
donde debemos ir   ¡hijo!   tu silencio
como un vagido extático

en las aguas de mis ojos   tus ojos
¿cuántos?   ¿cuántos son tus ojos en el plenilunio
enterrado?
alzo la mano telepática

entonces ella viene con los pies juntos
viene recóndita   viene parida   viene tañendo una
red   donde gotean lágrimas

me dice   V o x   te doy en que retumba la lámpara
de tierra
y nada más me dice

HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA
Fernando de Aguirre, 1128
SANTIAGO DE CHILE

Proust: imágenes de tiempo perdido

De tres maneras puede hablarse, al menos, de imagen o imágenes en Proust. La imagen como metáfora es la primera, y quizá la más conocida. La novela puede ser entendida también, toda ella, como una gran imagen, y ésta sería la segunda manera. Pero del análisis y las implicaciones de las dos anteriores espero se induzca la necesidad de un tercer modo, diferente, que afecta a la misma estructura artística, literaria, de la obra de Proust y permite consideraciones que van más allá de la estricta crítica literaria.

1. No es nuevo señalar la importancia de las imágenes metafóricas en la *Recherche*. En un texto de divulgación, Nabokov considera que la gran abundancia de imágenes metafóricas que se superponen por capas es una de las características fundamentales de Proust [1]. En un estudio ya antiguo, pero que conserva gran interés, Curtius aborda el problema de la metáfora proustiana a partir del análisis de una escena concreta, aquella en que el narrador, preocupado porque el mal tiempo le impida ir a los Campos Elíseos, atiende a/y describe el efecto del sol sobre la barandilla del balcón. Curtius advierte que no se trata de una descripción en el sentido habitual, como la pudiera hacer un naturalista, «Proust ne *peint* point —comme l'eussent fait les Goncourt. Il ne nous décrit point des phénomenes optiques ou météorologiques mais mouvements de l'âme, non pas des processus physiques mais psychiques; ou mieux: il intègre le matériel dans le spirituel» [2]. Advierte aquí dos metáforas típicamente proustianas: las variaciones de color producidas por la luz adquieren la dimensión de un crescendo musical y los dibujos que se perfilan en las sombras configuran una imagen vegetal. La metáfora no es un adorno, es una forma de conocimiento, un instrumento para conocer mejor. La metáfora permite poetizar la realidad, y esta poetización no es nunca un añadido, escribe Curtius, es una recreación de la experiencia original, el modo de expresión necesario de toda evocación artística [3].

La noción de espiritualización de lo material, físico y natural, es consustancial a las hipótesis defendidas por Curtius. Al hablar del estilo y de las metáforas ha indicado que el novelista no describe sino los «movimientos del alma», nunca la pura realidad empírica. Pareciera, pues, que la espiritualización de la que habla, término del que nunca ofrece una explicación precisa y detallada, es la que produce ese alma, ese espíritu humano al contemplar y conocer. Así lo sugiere su explicación del proceso

[1] V. NABOKOV: «Marcel Proust (1871-1922)», en *Curso de literatura europea,* Barcelona, Bruguera, 1983, pág. 312. Sobre el problema de la imagen metafórica en Proust, cfr. JEAN MILLY: «Proust et l'image», *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust,* 1970, 20, págs. 1031-1043.

[2] E. ROBERT CURTIUS: «Marcel Proust», París, *La Revue Nouvelle,* 1928, pág. 58.

[3] *Ibíd.,* pág. 61.

que da nacimiento al arte proustiano: «Le processus spirituel qui donne naissance à l'art de Proust est une façon particulière de regarder, une vision d'une penétration intense, une concentration de la conscience qui prend sa source dans la vue des objets extérieurs» [4]. Ahora bien, esta mirada penetrante, intensa, no es cualquier mirada. El sujeto del que habla Curtius no es cualquier sujeto, es el narrador, protagonista de la novela. También los Goncourt miraban y describían, cualquier escritor naturalista y costumbrista sabe que es preciso mirar hasta los menores detalles, pero sabe también que su naturalismo le exige quedarse fuera, que su pretensión, y su destino, es ofrecer una objetividad que permita hablar del mundo como de algo dado, aprehensible y claramente verificable. También el que se dedica a la indagación psicológica penetra la realidad de intenciones, estados de ánimo de este o aquel personaje, pero son, entonces, estados de ánimo objetivados, a la manera de las cosas, datos interiores pero no por ello menos datos.

El interés del texto de Curtius, cualquiera que sea nuestra opinión sobre su posible insuficiencia, reside, entre otras cosas, en su capacidad para delimitar el ámbito en que el problema central de la obra proustiana emerge: la relación del narrador con el mundo descrito-vivido, la naturaleza de ese alma que es el narrador, la condición de esa espiritualidad. Plantea con toda su crudeza el problema de la novela psicológica y no termina de contestar a la pregunta apuntada, ¿es la *Recherche* una novela psicológica?, pero señala el marco en que esa respuesta puede alcanzarse (y, adelantaré, puede contestarse negativamente).

En esta dirección avanza Leo Bersani cuando estudia la metáfora desde el punto de vista de la relación entre la unidad y lo fragmentario: «Les divers emplois de la métaphore dans la *Recherche* ont pour fonction fondamentale de cultiver le plus gran nombre possible d'interprétations de l'expérience vécue» [5], logrando así la unidad de la diversidad en esa unidad que es la experiencia vivida del narrador. Es Jean-Yves Tadié en su fundamental *Proust et le roman* quien más ha avanzado en esa línea [6]. La metáfora es el lugar donde se articula lo fragmentario y diverso, no sólo lo anecdótico, también la temporalidad misma y el papel del sujeto narrador: «La métaphore rejoint l'intemporel parce qu'elle arrache les termes juxtaposès à la dispersion du temps. Figure poètique, elle concerne donc aussi, singulièrement, le roman: loin d'être un ornement, elle modifice la matière romanesque dans la mesure où elle contribue (à l'humble mais premier niveau de la phrase) à la grand tâche de mise en question et d'unification des apparences qui est celle de l'imagination chez Proust. La mise en perspective autour du narrateur, les rapports entre les héros, le jeu des temps, l'architecture générale du livre sont l'extension, à d'autres niveaux sans lesquels pas de roman, de la métaphore, cellule bi-instantanée du récit» [7].

La novela de Proust está llena de metáforas, algunos autores señalan, incluso, que toda ella es una metáfora, que lo son algunas de sus partes respecto del total, y pocos

---

[4] *Ibid.*, págs. 93-94.

[5] LEO BERSANI: «Déguisements du moi et art fragmentaire», en AA. VV., *Recherche de Proust*, París, Seuil, 1980, pág. 26.

[6] JEAN-YVES TADIÉ: *Proust et le roman*, París, Gallimard, 1971, especialmente págs. 428-433.

[7] *Ibid.*, págs. 428-429.

son los que se resisten a ver en alguna de ellas «claves» fundamentales para la comprensión global de los siete libros [8]. Los «lados» de Guermantes y Méseglise pueden entenderse como «lados» metafóricos, al menos así parece indicarlo el final de la primera parte de *Por el camino de Swann,* anuncio de lo que será el libro, final que conecta con el principio de la obra, con el *despertar* que permite dar formas, precisar, en la penumbra de los hechos, personajes, situaciones... Metáforas son también, muchas veces, los nombres de personas y lugares, metáfora el grupo de muchachas en flor o el mismo mundo de Guermantes...

Al comienzo de *Sodoma y Gomorra,* en las páginas que constituyen la primera parte, encontramos una de las metáforas más queridas de Proust, también una de las más fecundas y explícitas en su funcionamiento: aquella que describe la fecundación de las flores —aquí de una flor, la orquídea— por los insectos —aquí un abejorro—. En las últimas páginas de *El mundo de los Guermantes,* cuando el narrador se coloca semiescondido para atisbar la llegada de los duques, nos advierte que ha tenido ocasión de descubrir «un paisaje no ya turneriano, sino moral, tan importante que es preferible, afirma, aplazar por unos instantes el relato...» (I, 1543)*. Esos «instantes» remiten el asunto al volumen siguiente, en el que corroboramos lo que ya habíamos supuesto: el descubrimiento hace referencia al Barón de Charlus. En la larga exposición con que termina *El mundo de los Guermantes* las referencias explícitas e implícitas al Barón y su homosexualidad son importantes y, al menos dos, bien significativas (I, 1249 y 1477). Este procedimiento de sugerir y anticipar es, por otra parte, habitual en el novelista, que lo practica en los personajes más relevantes de su narración.

Ahora, en *Sodoma y Gomorra,* dedica toda la primera parte, treinta y dos páginas de la edición castellana citada y treinta y una en la edición de la *Pléiade,* al encuentro de Charlus y Jupien, encuentro en el que se revela la homosexualidad del Barón. El narrador, oculto, advierte la llegada inesperada de M. de Charlus, que debe venir a ver a la enferma Mme. de Villeparisis. A continuación introduce una disquisición metafórica sobre la fecundación de las flores. El motivo puntual que literaria y anecdóticamente la permite o justifica es la existencia en el patio de una planta con flores y la aparición de un insecto. Pero pronto vemos que esta legitimación no es más que un pretexto y que la reflexión tiene otros posibles significados, significados que en un primer momento no pudimos precisar con claridad, pues, a tenor de lo descrito hasta entonces, pueden ser varios: una consideración sobre la naturaleza de

---

[8] RAYMONDE DEBRAY-GENETTE analiza las «aubépines» como clave de la «Recherche» en *Théme, figure, épisodie: genèse des aubépines.* JEAN ROSACO se ocupa del «mundo submarino» en *Aux sources de la Vivonne.* Para SERGE GAUBERT los nombres son clave de la «Recherche» en *Le jeu de l'Alphabet,* mientras que MARCEL MULLER se interesa por la homosexualidad y sus metáforas en «Etrangeté ou, si l'on veut, naturel» (existe traducción castellana de este artículo en el vol. 3 de *Voces,* dedicado a Proust, Barcelona, Montesinos, S. A.: *Algo extraño o, si se quiere, una naturalidad. Sobre la homosexualidad en Proust).* Todos estos trabajos forman parte de la antología citada en [5].

* Salvo para *La Fugitiva* y *El tiempo recobrado,* en que utilizo la edición de Alianza Editorial y la traducción de Consuelo Berges, las citas corresponden a la edición en dos volúmenes de *En busca del tiempo perdido* de Janés, Barcelona, 1964.

quien mira, el narrador, convertido en curioso entomólogo; una reflexión sobre la familia Guermantes, sus relaciones sexuales y de parentesco, cruces, etc.; una aproximación a la condición homosexual, todavía no descubierta, del Barón.

Sin que los dos posibles primeros sentidos desaparezcan, el tercero se convierte en principal cuando M. de Charlus y Jupien son observados de nuevo por el narrador. La homosexualidad de ambos se vislumbra con claridad y la metáfora floral se precisa: el Barón es el abejorro, el macho, y Jupien es la flor, hembra. Una nueva metáfora, ésta de pájaros, viene a reafirmar la anterior. Pero no por ello desaparecen, tal como he señalado, los dos restantes significados posibles, especialmente el primero. El desarrollo de los acontecimientos conduce a una serie de reflexiones, una en la dirección ya apuntada, sobre la homosexualidad, raza maldita que el narrador compara con otra raza maldita, la de Israel; otra, sobre la naturaleza curiosa del propio narrador, «herborizador humano», «botánico moral» (II, 33). Este último rasgo nos hace pensar de inmediato en el pasado del narrador: aquel momento en que pudo observar sin ser visto la escena de lesbianismo entre la hija de Vinteuil y su amiga (I, 159-164). La simetría lo es en la totalidad de la escena: el curioso mirón y la homosexualidad, la descripción del acontecimiento y la reflexión que sugiere, pero también el conocimiento que aporta tanto respecto de los personajes cuanto del narrador.

La metáfora floral de *Sodoma y Gomorra* mira, pues, en varias direcciones. La primera de todas contribuye a comprender, y de antemano, la naturaleza de unos protagonistas y la condición de unos hechos, la homosexualidad de Charlus y Jupien. Pero además articula una perspectiva nueva sobre otras consideraciones anteriores que Charlus ha suscitado, su hipotética virilidad, evidente para quien la afirma, el Duque de Guermantes frente a la opinión de la Duquesa (I, 1477), la borrascosa relación con el propio narrador, etc. Es decir, nos remite al pasado narrado y cambia los puntos de vista que nosotros, lectores, y con nosotros el propio narrador, podíamos haber fraguado. A la vez, esta importancia de la temporalidad, más que de la anécdota pasada, se vislumbra en la referencia al mirón y la homosexualidad femenina atisbada en su juventud, casi niñez. Aquí la referencia no es directa, pero la asociación resulta evidente, imposible de evitar aunque se deseara, dada la simetría de la escena, y nos permite comprender mejor la índole, la personalidad misma del narrador que une, en su relato, los momentos del tiempo y señala, con las diferencias, el fluir temporal.

Este fluir temporal no hace sólo referencia al pasado. A partir de *Sodoma y Gomorra* la homosexualidad adquiere una importancia que hasta ahora no poseía. El narrador ve las cosas de otra manera: ha aprendido a mirar, aunque siempre nos queda la duda de si esta mirada es ahora más cierta o si, también ella, está equivocada, aprecia desviaciones donde no las hay, considera como hechos lo que sólo pueden ser supuestos, indicios y sugerencias que sólo estarían en su imaginación, en sus celos...

En la continuación de *Sodoma y Gomorra*, en la segunda parte, el narrador asiste a la fiesta en casa de los Príncipes de Guermantes, fiesta a la que no sabía con certeza si había sido invitado, duda que motivó su espera en la escalera y, en consecuencia, la posibilidad de asistir a la relación de M. de Charlus y Jupien. Ya desde los primeros momentos el narrador anota, con sugerencias o explícitamente, la presencia de personajes, hombres y mujeres, homosexuales: el Duque de Sidonia, M. y Mme. de

Vaugoubert —caso éste en que de nuevo aparece la metáfora floral—, y hasta una embajada completa, embajador, secretarios y personal incluido, sin olvidar algunas referencias a la realeza.

No sólo encontramos multitud de indicaciones sobre personajes concretos. Las referencias a la homosexualidad, desviaciones de la conducta, son constantes en la reflexión y descripción del narrador y constituyen, a partir de ahora, el foco desde el que el curioso mirón que es ve el mundo. Constituyen también el factor decisivo en el comportamiento del narrador para con los restantes protagonistas y, de esa manera, el elemento crucial sobre el que se configura la trama anecdótica, el tema de la novela: las relaciones de Charlus con Morel, las del propio narrador con Albertine, las de ésta con sus amistades, las de los Verdurin con Charlus y los «fieles», etc.

La metáfora, pues, no mira sólo al pasado, no sirve exclusivamente como instrumento de conocimiento de lo que sucede en un momento dado: emite una luz que también permitirá conocer, ¿mejor?, el futuro, proyecta una luz que antes no existía y levanta así una capa más de lo desconocido. Luz que también filtra o ilumina el conocimiento, la experiencia vivida del narrador. La metáfora es así ámbito en que se articulan y ordenan los elementos que constituyen el mundo de la *Recherche*. Se sitúa en el centro de un sistema de evocaciones que la explican y a las que explica. No termina nunca en ella misma, no se cierra nunca sino que, como la orquídea que el abejorro fecundara, se abre a la temporalidad en cuyo seno está. Su capacidad de ordenación es la que se alcanza dando un sentido nuevo y más coherente a las cosas, los acontecimientos y los personajes. Lejos de constituirse en adorno o añadido, ornato de la descripción, es el eje sobre el que ésta puede pivotar hasta encontrar, tanto mirando al pasado como al futuro, su dirección correcta. La metáfora es un instrumento de creación literaria porque lo es de creación del mundo y la figura del narrador.

2. La metáfora no es el único tipo de imágenes que podemos encontrar en una obra literaria. Aún más, puede decirse, y de hecho se dice muchas veces, que una obra literaria se caracteriza precisamente por ser una imagen. El auge del simbolismo a finales del siglo XIX y comienzos del XX indujo a afirmar que la poesía, arte literario por excelencia, no era sino pensamiento en imágenes. Tal idea ha sufrido muchas y muy justificadas críticas, pues con ella o bien se procuraba evitar la investigación de lo específicamente literario o se pretendía poner a la cuenta de la «intuición» la forma literaria. Al decir que la poesía era pensamiento en imágenes se daba por solucionada tanto la dificultad que hay en ese paso y unión —pensamiento e imagen cuanto aquella otra que se preguntaba por la contextura de la imagen literaria misma.

Nada tiene de extraño que Sklovski iniciara uno de sus textos más conocidos —*El arte como procedimiento*— con una critica de este tópico, con la pretensión de llegar a una captación más precisa de lo específicamente literario [9]. Y por ello es necesario, cuando se desea hablar de la obra literaria como de una imagen, tener en cuenta las observaciones que Sklovski hiciera. Quisiera destacar aquí que él no rechaza que la

---

[9] V. SKLOVSKI: «El arte como procedimiento», recogido en AA. VV., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, 1973.

imagen esté en la poesía, lo que indica es que las imágenes constituyen el material para elaborar el lenguaje poético, el cual se diferencia del prosaico por su disparidad, por su cambio semántico, no por la naturaleza de la imagen. El lenguaje poético establece una forma que posibilita ese cambio y, a la vez, evoca o recuerda al prosaico «violado». De la misma manera, me atreveré a decir que la imagen proustiana —y ahora ya no sólo la metáfora sino la novela coinsiderada globalmente como imagen, presentación de un mundo más que representación— es una violación de la narración prosaica, convencional, que un narrador cualesquiera podría hacer de las mismas cosas y acontecimientos que aquí aparecen, y a la vez evoca esa narración e incluso simula presentarse como si lo fuera, como si fuera un libro de memorias o una autobiografía.

Esta doblez, que no es exclusiva de Proust, pero que en él adquiere los caracteres más agudos, es la causa de que la *Recherche* se vea muchas veces como un libro autobiográfico o, al menos, como su simulación: el narrador no sería sino el autor, Marcel Proust, y lo allí contado su vida más o menos desfigurada. Basta, sin embargo, con que analicemos con algo más de detenimiento la condición de la imagen, el modo en que ese material está elaborado, para que nos demos cuenta de que esa hipótesis no es adecuada.

También aquí unas ideas de Sklovski pueden ayudarnos a enmarcar el análisis que debe seguir. En primer término, su concepción del argumento: «El argumento no es el suceso que se produce en el cuento o en la novela. El argumento es una construcción en la cual, utilizando los acontecimientos, las personas, los paisajes, comprimiendo o ampliando el tiempo o trasponiendo el tiempo, se crea un fenómeno que se palpa, se siente tal como lo quiso el autor. // El autor crea un modelo nuevo del mundo». La segunda idea de Sklovski hace referencia a la técnica de la versificación y por tanto transferirla a la novela puede ser una distorsión que quizá el autor considerara intolerable, pero que yo voy a permitirme aquí provisionalmente. A propósito del verso escribe que «por medio de la rima hacemos retornar a la palabra anterior, con lo cual parece que obligamos a releer la línea anterior. // El verso se caracteriza por el retorno de su medida. El retorno es la base de su versificación. La percepción del mundo en su conjunto es una percepción que retorna, que compara, que repite el movimiento, que destaca lo conocido entre lo desconocido. Primero se produce la primera valoración y después la matización, el ajuste de esa palabra a nuestros conocimientos» [10].

Proust adopta un procedimiento que me hace pensar en esas observaciones de Sklovski: cada vez que avanza en la narración vuelve hacia atrás, como si quisiera apoyarse en ello, recuperarlo, volver a leer no la línea sino el tema, el asunto que ya parecía completamente narrado y comprendido. Ya vimos antes que la metáfora no se limitaba al presente, traía también el pasado a este momento en que se producía y proyectaba luz sobre el futuro. La metáfora reunía los momentos del tiempo y articulaba así la temporalidad en la experiencia vivida del narrador. A nivel de la novela toda, no sólo de ésta o aquella metáfora, ese procedimiento de avanzar/retroceder/avanzar parece un rasgo canónico, y ese avanzar —por ello me permito reunir

[10] V. SKLOVSKI: *La disimilitud de lo similar*, Madrid, Comunicación, 1973, págs. 71 y 70, respectivamente.

las dos observaciones de Sklovski, aunque una se refiere al verso y otra a la prosa novelesca— es la elaboracióin del argumento como construcción del fenómeno-imagen que se palpa, que se siente tal como lo quiso el autor, no tal como fue (si es que hablar de lo que fue real, empíricamente, tiene aquí algún sentido).

Encontramos un rasgo de la imagen literaria. De la misma manera que la imagen pictórica posee, como característica técnico-material, simultaneidad en la presentación de sus motivos, de su información, la literaria, a pesar de la linealidad del lenguaje verbal, se dota de una cierta simultaneidad gracias tanto a los recursos narrativos cuanto a la memoria del receptor, del lector [11]. Es preciso «tener en la cabeza» los diversos momentos de la historia narrada, poder volver continuamente a lo anterior o tener lo anterior como marco y horizonte donde el presente narrado se configura y se convierte de inmediato en pasado. Ello sucede en todas las novelas, pero en la de Proust está tematizado. Cuando, como en el caso de la *Recherche,* ese juego temporal está en el centro mismo de la creación literaria los recursos que permiten trabar la imagen salen a la luz más claramente.

Atendamos a una escena concreta, aquella en que el narrador conoce al grupo de muchachas en flor de Balbec, el grupo del que destacará Albertine. Constituye una escena completa y por ello permite un análisis más sencillo.

Podemos dividir el acontecimiento en varios bloques. Es el primero aquel en que el narrador percibe al grupo, lo ve inesperadamente en un horizonte de personas del que emerge, perfilándose y distinguiéndose por su andar, gestos, comportamientos, que tienen carácter propio, una cualidad propia, incluso cierta agresividad respecto al resto de las personas de las que destacan. En este primer momento asistimos a una «narración empírica» en la que el narrador está presente como observador: el grupo se forma en su percepción. Como en todo primer momento perceptivo, en éste domina cierta confusión, cierta indistinción. A medida que acaba se perfila el que podemos considerar segundo bloque, en el que se articulan dos temas: la diferenciaciíon del gupo y en el seno del grupo es el primero —«Ahora ya habían dejado de ser confusas e indistintas sus encantadoras facciones. Las había yo repartido y aglomerado (a falta de nombre) alrededor de la mayor...» (I, 797)—; el segundo, la relación grupo-narrador a partir de la reflexión de éste, primero banal —«si me había visto, ¿qué le había parecido yo?» (I, 799)—; después más compleja: «Así, que sabía yo que, de no poseer todo lo que en sus ojos se encerraba, nunca poseería a la joven ciclista. De suerte que lo que me inspiraba deseo era su vida entera; deseo doloroso por lo que tenía de irrealizable, pero embriagador, porque lo que hasta entonces había sido mi vida dejó bruscamente de ser mi vida total y se transformó en una parte mínima del espacio que se extendía ante mí, y que yo ansiaba recorrer, espacio formado por la vida de esas muchachas, que me ofrecía esa prolongación y multiplicación posibles de sí mismo que constituyen la felicidad» (I, 799-800).

A partir de los ojos de la muchacha en que se ha fijado, un acontecimiento puntual, el narrador «reflexiona» y tiñe de sentido la escena poniéndola en relación

[11] El tema de la memoria en la percepción y comprensión de la poesía y las artes plásticas, permítaseme esta digresión quizá un tanto erudita pero que me parede de justicia, fue planteado por LESING en su *Laocoonte.*

con su propia existencia. Va más allá del conocimiento empírico al señalar la necesidad de poseer la vida entera de otra persona, no sólo la apariencia sino lo que sus ojos revelan y ocultan, pero anota la dificultad de llevarlo a cabo —«deseo doloroso por lo que tenía de irrealizable»— y la voluntad de hacerlo —«que yo ansiaba recorrer»—, incluso la necesidad, puesto que la figura femenina, separada ya del grupo, forma parte, sin ella saberlo, de la vida del narrador, que sólo así crecerá y se multiplicará, iniciando el que podemos considerar tercer bloque, donde reflexiona sobre estos problemas. Finalmente, volverá en el último bloque de la escena a la imagen empírica que ahora, tras lo anteriormente expuesto, tiene ya un sentido diferente del que en un principio poseía y puede, a su vez, remontar la narración en la dirección que ha de seguir: la relación amorosa del narrador con, finalmente, Albertine.

Como en el caso de la metáfora, la imagen se construye sobre la experiencia vivida del narrador, que no es nunca un simple observador neutral. El acontecimiento puntual pierde su singularidad —un simple acontecimiento anecdótico— gracias a su trenzado en la vida del narrador, por el cual se incorpora al movimiento del tiempo, adquiere su condición específica y se convierte en factor fundamental del proceso amoroso posteriormente descrito en la novela. Tal es la generalidad de una imagen inicialmente anecdótica —y que sigue siendo anecdótica en cuanto momento narrativo—, que se convierte de esta forma en parte de un argumento en el sentido señalado por Sklovski: el argumento es una construcción, no un reflejo o traducción de anécdotas —material para el argumento, no argumento mismo—, que precisa tener esa simultaneidad permitida por la vuelta atrás, el redescubrimiento del grupo «enriquecido» por el sentido de las reflexiones y los actos que desde el primer encuentro han tenido lugar, sentido que instala el motivo en el fluir argumental global.

Si la imagen no es opaca en su configuración interior, no es tampoco un mostrenco de motivos sucesivos. Es una estructura que conecta y vuelve por encima y por debajo de la nuda sucesión, descubriendo así una temporalidad diferente de la cronológica. Tampoco es opaca en relación a la totalidad de la *Recherche:* en ella se evocan algunos de los «temas» fundamentales de la novela, algunos de los «temas» que afectan directamente a la construcción de ese sujeto que es el narrador, tensándolos en un momento de la narración, densificándolos y, a veces, sólo sugiriéndolos.

En primer lugar, la difícil relación con el otro, aquí las muchachas, que caracteriza siempre el movimiento del narrador, proyectando de antemano las dificultades que va a encontrar y contraponiéndolas a la imperiosa necesidad de que tal relación se efectúe. En cierto modo, cabe decir que la novela de Proust plantea el problema del acceso a las cosas al menos en una triple dirección: el acceso a un mundo social concreto, el mundo de Guermantes, el acceso a la literatura y el arte, a través de ese libro que el narrador piensa escribir, pero también a través de la lectura, la audición musical y la contemplación estética, y el acceso a la amistad y el amor, que incluso cuando parece realizado, los celos se encargan de frustrar. Esta triple tensión constituye la fuerza dinámica que mueve al narrador, generalmente interrelacionada: el arte y el amor van juntos muchas veces, por ejemplo, en aquel momento genial en que la frase de Vinteuil se asocia al amor de Swann por Odette, surge en el marco de sus celos y permite concluir con una consideración que, a primera vista, parecería fuera de lugar:



Proust en los jardines de Jeu du Paume meses antes de su muerte

«Desde aquella noche Swann comprendió que nunca volvería a renacer el cariño que le tuvo a Odette y que jamás se realizarían sus esperanzas de felicidad» (I, 350). También han estado juntos cuando Swann ve en el rostro de Odette, en su cuerpo, un fragmento del fresco de Botticelli, felicitándose de que «el placer que sentía al ver a Odette tuviera justificación en su propia cultura estética», lo que conduce a una consideración que explicita el tema: «Y mientras que la visión puramente carnal que hasta entonces tuviera de aquella mujer, al renovar perpetuamente sus dudas sobre la calidad de su rostro y de su cuerpo, de su total belleza, debilitaban su amor a ella, se disiparon esas dudas y se afirmó aquel amor cuando tuvo por base los datos de una estética concreta, sin contar con que el beso y la posesión, que parecían cosas naturales y mediocres si eran don de una carne marchita, cuando eran corona que remataba la contemplación de una obra de museo debían ser placer sobrenatural y delicioso» (I, 223).

Quizá la irónica paradoja, de la que Proust no se priva, resida en la aplicación de tales reflexiones y las valoraciones que encierra a una mujer que es una «entretenida». Pero el arte de la Berma gira en torno a Gilbertte y al amor que por ella siente el narrador, como el de Elstir está presente, en Balbec, en la relación con el grupo de muchachas en flor y con Albertine, no sólo ahora, también mucho después cuando descubra sus desviaciones en *Sodoma y Gomorra*.

El arte de Elstir está, igualmente, en la antesala de la fiesta de los Duques de Guermantes. Recordemos que uno de los pretextos esgrimidos por el narrador para hacerse invitar es la posibilidad de contemplar *los Elstir* de Guermantes y que la recepción se retrasa porque, sólo, se detiene a contemplarlos: el arte aparece así en este momento como un pórtico que precede a la entrada en un mundo nuevo, revelándose finalmente, y por ello más que pórtico es dificultad o impedimento, como el único mundo nuevo posible y real; el de la alta sociedad y el del amor fracasarán. Aquel, porque su conocimiento revela la inanidad de personajes sobre los que tanto se ha proyectado, éste, porque nunca llegará a consumarse plenamente: los celos se encargarán de impedirlo atisbando una doblez que nunca llegaremos a aclarar. Como señala Margaret Mein, la ausencia es el más grande de los bienes, «on dirait que l'amour proustien vit d'absence, s'en fortifie même, justement dans la mesure où la négation apparente laisse le champ libre au désir et à l'imagination», pues, quizá paradójicamente, «le désir proustien naîtrait d'equivoque, vivrait de lutte et mourrait de certitude» [12].

La mirada y el gesto son otros dos rasgos fundamentales que aparecen en la escena, dos rasgos que están profundamente relacionados. Es la mirada del narrador la que descubre, como tantas otras cosas, al grupo de muchachas; la mirada es la que individualiza al grupo y, en su seno, las figuras que la narración ha de hacer protagonistas. Mirada y visión son términos que aparecen continuamente en los estudios sobre el arte proustiano. Al hablar del narrador, Tadié señala que no se construye tanto una vida cuanto una visión, que su historia está ligada a la de sus puntos de vista [13]. «Le regard, escribe, dans l'accompagnement du corps, livre le sens

[12] MARGARET MEIN: *Thèmes Proustiens,* París, Mizet, 1979, págs. 15-16 y 48, respectivamente.

[13] J. Y. TADIÉ: *Ob. cit.,* págs. 33 y 38, respectivamente.

le plus riche. Aussi significatif que les mots, il les remplace ou les développe, ou les explique ou les contredit... Le regard du héros proustien est alors comme l'Apollon de Delphus chez Héraclite: il ne dit ni oui ni non, mais donne un signe» [14]. Anne Henry empieza la exposición de su tesis afirmando que la *Recherche* funda la estética sobre la intuición sensible [15]. El propio Proust señala que «para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica sino de visión» (A., 246). Antes había comparado al artista original con un oculista: «... el pintor original, el artista original proceden a la manera de los oculistas. El tratamiento por medio de su pintura, de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha acabado, el perito nos dice "Ahora, mire usted". Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino con tanta frecuencia como ha surgido un artista original) se nos aparece enteramente diferente del antiguo pero perfectamente claro» (I, 1293).

De dos miradas se habla aquí: aquella que es propia del narrador, un personaje de ficción, y la que, en las reflexiones del narrador es propia del artista. Ambas tienen, sin embargo, notables puntos de contacto y no pueden separarse completamente. hasta cierto punto, el narrador mira en la ficción como si fuera un artista, su mirada cotidiana, habitual, tiene respecto del mundo narrado características similares a las que posee la del artista en el mundo real, según las hipótesis que las reflexiones del propio narrador mantienen. Este contacto no es casual ni despreciable, el narrador va convirtiéndose paulatinamente en el escritor, el artista que desea ser.

Mirada y gesto se complementan, éstos son los que aquélla percibe y ambos instauran el mundo de la presencia física como ámbito inicial del conocimiento y del tiempo. Lo que se debate no es tanto la naturaleza y el ser de los personajes y las cosas cuanto la imagen que de ellas se posee, los otros y uno mismo, desajuste que está en el centro de la narración novelesca y de la aventura(s) de los personajes todos. El narrador se encuentra con una mirada, un gesto, un movimiento que dicen más de lo que físicamente, materialmente, exponen, que muchas veces dicen una verdad que él mismo no es capaz de captar porque no está preparado para ello, porque la «idea» que orienta su percepción, que selecciona o profundiza en el repertorio de gestos del otro, atiende a aspectos o rasgos que no son relevantes para esa verdad (futura), que son engañosos (como sabremos tiempo después). El narrador puede engañarse, tanto respecto de los otros cuanto de sí mismo, y descubrir mucho tiempo después que estuvo engañado sin que por eso tenga ahora la certidumbre de estar en lo cierto. Quizá si hubiera *sabido ver* las primeras miradas y gestos de Albertine hubiera podido apreciar el carácter de su desviación, pero sólo cuando Cottard le llama la atención sobre lo para él evidente, la proximidad física de Albertine y Andrée y la naturaleza de esa proximidad, sólo entonces cae en la cuenta, todavía difícil para él —y, en consecuencia dudosa— de la homosexualidad de la protagonista (II, 205 y ss).

Es, también aquí, un gesto y una mirada que evocan mundos distintos, «sonaba como los primeros o los últimos acordes de una fiesta secreta», opina el narrador (II, 207), que, como es habitual en Proust va más allá del estricto momento y la escena

[14] *Ibíd.*, pág. 135.

[15] ANNE HENRY: *Marcel Proust. Théories pour une esthétique,* París, Klincksieck, 1981, pág. 7.

singular que se está narrando, atravesando la anécdota para eslabonar adecuadamente el eje sobre el que se mueve la imagen proustiana. Cuando entra en sospechas, gracias a la citada indicación de Cottard, la escena debe ser situada en su contexto: ha vuelto por segunda vez a Balbec, que ahora, como él mismo indica y gracias al aprendizaje que le permitió la pintura de Elstir, puede ver con otros ojos, conocer más exactamente (II, 163, 17, 194). Pronto se da cuenta el lector de que esa nueva y más penetrante mirada no hace referencia sólo al paisaje de Balbec, al mar, la playa y las calles, tal como inicialmente se plantea, sino a la misma verdad de las personas y los acontecimientos. Este segundo Balbec es el de la verdad (=homosexualidad) de Albertine, y con ella de algunas muchachas del grupo, y del amor del narrador. «En mi primera estancia en Balbec no había comprendido bien —y, quizá, Andrée había hecho como yo— el carácter de Albertine», afirma el narrador (II, pág. 209). Esa verdad de la segunda estancia en Balbec evoca, a través de los celos que provoca, otros personajes y otras escenas, también otro futuro que, todavía no definido, está ya proyectándose, evoca la relación de Albertine con otras muchachas, con Gisèle (II, 215), con la misma Andrée —según tendremos ocasión de apreciar tiempo después en *La prisionera* y *La fugitiva*—, también otra muchacha nueva y desconocida (II, 263), evoca el amor de Swann por Odette y «como Swann había sido engañado toda su vida» (II, 215), anuncia esa difícil vida en común que el narrador va a contar en el volumen siguiente de la *Recherche, La prisionera*...

Miradas y gestos tienen un poder que va más allá del puro dato empírico, organizan el argumento según una secuencia que poco debe a la continuidad o linealidad cronológica de los acontecimientos. Su capacidad de evocar y sugerir, de proyectar, fundamentar y revisar no sólo introducen una temporalidad que excede la estricta sucesión empírica, sino que articulan el argumento según coordenadas que unen diversas anécdotas en la configuración de un mundo imaginario que se perfile de acuerdo a unos elementos propios y no como reproducción mimética de lo que sucede. La imagen proustiana se construye en atención a esas exigencias y no pretendiendo una «traducción», un «reflejo» de los acontecimientos singulares, sin que ello quiera decir que esos acontecimientos han quedado desvirtuados o relegados. El propio autor alude a este «orden nuevo» cuando pone a cuenta de la reflexividad del narrador aquélla sobre el procedimiento de madame de Sevigné: «En Balbec me di cuenta de que la Sevigné nos presenta las cosas igual que el pintor, es decir, con arreglo al orden de nuestras percepciones y no explicándolas primero por sus causas» (I, 655). Esta técnica de la Sevigné es también la técnica del propio Proust, que le permite volver, en la segunda estancia en Balbec, implícita y explícitamente, sobre lo que percibió en la primera, pues lo que hay es la presencia de las cosas, no su naturaleza, la relación de los objetos y los sujetos, no la nuda definición de aquéllos.

Quizá sea en *El tiempo recobrado* donde esta importancia del cuerpo y la mirada salta más a la vista y asistimos a un verdadero apogeo y espectáculo de la percepción. Cuando, tras haber tomado conciencia de que su libro va a ser posible, el narrador entra en los salones de los Príncipes de Guermantes, su mirada recorre un mundo nuevo: las fisonomías, los gestos, el aspecto, todo ha cambiado. La descripción alcanza niveles de maestría difícilmente igualables, la parodia y la ironía brillan en una

narración que va más allá de la anécdota, porque esas fisonomías son el producto del tiempo, hasta configurar un verdadero mosaico en el que se vislumbra el tiempo perdido y, ahora ya, recobrado. No obstante, esa anécdota se convierte en el motivo nunca olvidado de la reflexión y en el impulso de la narración (aunque ésta sea ya definitivamente el final de una aventura: la de quien quiere ser escritor). El mundo de Guermantes ofrece una fisonomía verdadera que el tiempo ha fijado, y no porque la anterior fuera incierta o esencialmente falsa, sino porque la verdad no es éste o aquél momento, es el todo de ellos, porque el sentido de los anteriores se fija ahora en los rasgos que el tiempo ha sacado a luz. Algunos personajes merecen una atención especial: el narrador se la presta a la gesticulación de Odette, a la nueva condición de madame Verdurin, a la «señora gruesa» que es Gilbertte, despiadado perfil de quien fue su primer amor...

En esta larga escena magistral, Proust juega con elementos diversos, la memoria, el tiempo, la fisonomía de los personajes son los más relevantes. La verdad que estas máscaras, estos muñecos (A, 279) que son ahora contrasta vivamente con la idea que el mundo de Guermantes tiene de sí mismo. Han cambiado las relaciones de parentesco, se han olvidado los orígenes de Gilbertte, de la actual Princesa de Guermantes, se ha olvidado el mundo que el narrador vivió, su relación original con Swann o los Verdurin: hay un agudo contraste entre la memoria perdida y el tiempo recobrado en esas fisonomías, precisamente porque el narrador pone en pie, siguiendo la pauta marcada por madame de Sevigné, el orden en que las cosas se presentan —y se han presentado— a la percepción. Es la imagen que ofrece los gestos y se configura en las miradas la que corrige u obliga a volver sobre las reflexiones ya hechas, llevar a cabo otras nuevas, concluir opiniones diversas, como si la imagen se convirtiera así en canon de la palabra, medida de su justeza, de su adecuación a lo real [16]. Mirada y gesto son así elementos que permiten articular los temas que atraviesan las anécdotas y configuran la imagen que es la *Recherche,* no en cuanto reproducción mimética de lo dado, sino en tanto que organización de ese modelo y perspectiva que nos permite acercarnos a lo dado.

Quizá sea a propósito de la homosexualidad donde podemos advertir mejor el virtuosismo de Proust en la descripción del cuerpo, en el análisis de su sentido. Ya me referí antes a la desviación de Albertine y en un epígrafe anterior al comportamiento de Charlus y Jupien. Hay un momento en *Sodoma y Gomorra* en que el tema del cuerpo es explicitado con precisión, cuando el barón se dirige a saludar a madame de Verdurin durante la cena que ésta ofrece en la Raspelière, momento en que conoce por primera vez a Charlus. El narrador dice que «se hubiera creído que era madame de Marsantes quien avanzaba, de tal modo se revelaba en ese momento la mujer que un error de la naturaleza había introducido en el cuerpo de M. de Charlus.

[16] Quizá fuera oportuno aquí, pero sólo me permito la sugerencia de introducir el concepto de «figura», que tanto juego dio en la estética y las artes dieciochescas. El carácter significativo de los aspectos físicos, empíricos y verificables, la posibilidad de establecer una canónica y un repertorio de los mismos, y no sólo en lo relativo a las figuras humanas, también a la configuración de las cosas naturales y artificiales, son rasgos que Proust destaca a lo largo de toda su obra y sobre los que constantemente vuelve.

Ciertamente, el barón se había esforzado en disimular este error y tomar una apariencia masculina. Pero apenas lo había conseguido cuando, habiendo conservado al mismo tiempo los mismos gustos, esta costumbre de sentir en mujer le daba una nueva apariencia femenina, nacida no de la herencia sino de la vida individual. Y como llegaba poco a poco a pensar, incluso en las cosas sociales, en femenino, y esto sin advertirlo, porque no sólo a fuerza de mentir a los otros, sino también de mentirse a sí mismo, uno acaba por no darse cuenta de que asiente, aunque le hubiese pedido a su cuerpo que manifestase (en el momento en que entraba en casa de los Verdurin) toda la cortesía de un gran señor, ese cuerpo, que había comprendido lo que M. de Charlus había dejado de oír, desplegó, hasta tal punto, de que el barón habría merecido el epíteto de *lady-like,* todas las seducciones de una gran dama. Por otra parte, puede separarse enteramente el aspecto de M. de Charlus del hecho de que los hijos, no teniendo siempre el parecido paterno, incluso sin ser invertidos y buscando a las mujeres, consuman en su rostro la profanación de su madre» (II, 322).

En el cuerpo se articulan —y esa articulación adensa su sentido— la que el narrador llama vida individual, en este caso la homosexualidad del barón, la vida social, aquí desviada por aquella (pero sólo a los ojos del narrador, que ahora la conoce gracias a otras impresiones, no a ojos de madame Verdurin), y la herencia, la relación familiar que puede continuarse, y de hecho se continúa aquí, en la relación con la madre, asunto que alude al sadomasoquismo que, intermitentemente, aparece en la novela. Estos componentes no son independientes unos de otros: su relación, en un sistema jerárquico, configura la naturaleza significativa «completa» del gesto cortés del barón, que ya no es, sólo, un gesto cortés: el narrador ha descubierto en la mirada la verdad que ese acto empírico y banal encierra.

De la misma manera que en la fiesta de Guermantes los personajes de la alta sociedad ofrecen, en su decrepitud, un verdadero festival a la mirada cuando ésta puede comparar, penetrada de la «idea» de lo que fueron, capaz así de establecer ese contraste entre el pasado y el presente que funda el tiempo, también ahora el cuerpo de Charlus es expresivo para el narrador, que sabe, pues, como Proust señala en varias ocasiones la percepción está dirigida por la idea que orienta y tiñe las cosas de sentido, convertidas, por el mero hecho de ser, en signos, descubriendo su verdadero significado... para el sujeto que las percibe. Ya desde los primeros momentos de la *Recherche* precisa el autor la índole de la mirada, su capacidad para indagar en el gesto: «Llenamos la apariencia física del ser que está ante nosotros con todas las nociones que respecto a él tenemos, y el aspecto total que de una persona nos formamos está integrado en su mayor parte por dichas nociones. Y ellas acaban por inflar tan cabalmente las mejillas, por seguir con tan perfecta adherencia la línea de la nariz, y por matizar tan delicadamente la sonoridad de la voz, como si ésta no fuera más que una transparente envoltura, que cada vez que vemos ese rostro y oímos la voz, lo que se mira y lo que se oye son aquellas nociones» (I, 20).

Hay otro mundo en el que el gesto cobra una relevancia difícil de superar: el teatro. También en este punto llega el narrador a reflexiones y consideraciones semejantes. Recordemos que cuando, ilusionado, va al teatro para ver a la Berma representar Fedra, se siente, a pesar de su profundo interés, desengañado. «Ni siquiera

lograba —dice—, como me ocurría con las otras actrices, distinguir en su dicción y en su modo de representar entonaciones inteligentes y ademanes bellos. La estaba oyendo como si leyera *Phèdre* o como si Phèdre en persona estuviera diciendo en ese momento las cosas que yo escuchaba, sin que el talento de la Berma pareciera añadirles cosa alguna» (I, 445) [17].

Será necesario que pase el tiempo, que hable con otras personas, que vea la actuación de otras actrices, para que llegue a comprender —y admirar— que el arte de la Berma consistía precisamente en esa «naturalidad» del gesto. En una posterior conversación con Bergotte, el arte de la Berma sale a luz cuando el escritor alude al gesto de las Korai del Erecteion ateniense; entonces el narrador reflexiona: «para que yo hubiera podido embellecer con tales pensamientos el ademán de la Berma, Bergotte habría tenido que decírmelo antes de la representación» (I, 560). Aquella ocasión perdida pone de relieve la articulación de la mirada y el gesto: no sólo entre ellos, sino con la palabra —de la que se distinguen y a la que completan, e incluso definen— y con el pensamiento que los orienta y descubre, pues sólo las alusiones de Bergotte hubieran podido dirigir, si se hubieran hecho antes, adecuadamente la mirada del narrador: adecuadamente, es decir, capaz de descubrir ese nudo de relaciones que la sencillez del ademán ponía en pie para la mirada sabia.

Como una mirada sabia, el texto proustiano no construye sólo una imagen en el sentido habitual del término, no se limita a narrar acontecimientos que nosotros, lectores, podemos representarnos ideal o visualmente a partir de las palabras. Vemos Balbec y Combray, los nenúfares y las flores del espino, vemos el cuerpo de Charlus, la elegancia de la Duquesa de Guermantes, el ademán de la Berma y las facciones de Albertine, sus gestos y los de sus amigas..., todos esos motivos constituyen lo que Sklovski denominó la fábula. Pero la fábula que estas imágenes ponen en pie está

---

[17] Desconozco si existe algún trabajo sobre *Fedra,* de RACINE, en Proust. Las sugerencias que hace al problema del jansenismo y Port Royal, la importancia que la figura de la Berma y su representación tienen para la historia del narrador, permiten pensar que la elección de *Fedra* por parte de Proust no fue casual, además de verosímil. En cualquier caso, la lectura del análisis de *Fedra* y del texto raciniano que lleva a cabo LUCIEN GOLDMANN en *Le dieu caché* (trad. castellana: *El hombre y lo absoluto,* Barcelona, Península, 1968), permite conectar el teatro raciniano y, concretamente, Fedra, con algunos de los aspectos más significativos de la *Recherche.* Desde luego, habría que prescindir del contexto jansenista y la moralidad religiosa que se concretan en *Fedra,* pero algunas de las afirmaciones de GOLDMANN a su propósito pueden trasladarse con ligeras variantes al ámbito proustiano. GOLDMANN escribe que *Fedra* «plantea en toda su amplitud el problema de la vida en el mundo y de las razones necesarias de su fracaso...» (edic. cast. cit., pág. 494); pues bien, la *Recherche,* en cierto modo, narra también no sólo el fracaso de la vida en el mundo —Guermantes, el amor, la amistad...—, y la contradicción —trágica— que la exigencia de acceder a él introduce, cuanto también la ***necesidad*** de ese fracaso, que sólo el arte puede finalmente superar..., porque crea otro mundo. Poco después, GOLDMANN afirma: «entre los dioses y la nada sólo Fedra es humana: vive en una exigencia de totalidad tanto más utópica e ilusoria cuanto que esta totalidad se compone de la unión de valores que, en la realidad empírica y cotidiana son contradictorios. Lo que quiere, lo que cree poder realizar, es la unión de la gloria y la pasión, de la pureza absoluta y del amor prohibido, de la verdad y de la vida» (pág. 496). Hasta cierto punto, al menos, creo que muchas de estas observaciones pueden aplicarse al observador proustiano, al narrador que, también él, pretende esa reconciliación, ¿imposible?, entre la verdad y la vida, entre la pureza absoluta y el amor prohibido, siendo él mismo el único que puede establecer el puente entre ambos extremos, puente que, finalmente imposible, es el mismo tejido de la novela.

atravesada por unos temas que la construyen. La imagen que es la novela no reproduce o imita la realidad, es la construcción misma de un argumento que, gracias a una estructura literaria, a un sistema de evocaciones y conexiones, a una articulación de momentos y acontecimientos, de rasgos y caracteres, atraviesa el relato unificándolo, proporcionándole una generalidad de la que en otro caso carecería.

La construcción de la imagen adquiere un valor semántico. La sucesión de los motivos o anécdotas, precisamente por ese atravesar de los temas argumentales, no se limita a la linealidad sintáctica de la narración, sino que, en ella, construye una significación que da sentido a la anécdota misma sin romper su verosimilitud, superándola. Los temas son los ejes o coordenadas de ese entramado que tejen el sujeto y el tiempo. Aquella espiritualización de la naturaleza de que hablaba Curtius puede ahora explicarse en términos de configuración específicamente literaria: la representación de lo empírico se articula en y a partir de esa estructura que selecciona y elimina, conecta y evoca a través de ejes temáticos precisos cuya aparición polariza el sentido de las sucesivas anécdotas en una dirección precisa, la construcción misma de ese sujeto que es el narrador y el mundo que el narrador percibe, la dificultad y necesidad de aprehenderlo, de acceder a él, de alcanzar, en la percepción y la escritura, la verdad que encierra, cumpliéndose así aquel principio según el cual el arte y la literatura no constituyen tanto una representación cuanto una visión y un modelo del mundo.

Un modelo completo, con límites definidos, con un área perfilada. De la misma manera que la rima poética nos hace volver atrás, traer a nuestra memoria la línea anterior y con ella el poema todo, así los temas que atraviesan la fábula nos hacen, también ellos, volver atrás y tenerla en todo momento presente, en su totalidad, pues el sentido de cada presente que es ésta o aquélla anécdota posee una coherencia que no se desprende del relato estricto del motivo, sino de su lugar en el entramado, de sus evocaciones, percepciones, relaciones con el mundo en que ha aparecido. La novela es imagen en cuanto que, como la simultaneidad de las imágenes visuales, nos hace contemplar en todo momento la totalidad que es.

3. Tanto las metáforas como cualesquiera otras imágenes tienen un punto común: es el narrador quien establece el horizonte donde la metáfora tiene su lugar, el que articula y conduce sus componentes. Si toda imagen implica la existencia de un sujeto, es imagen de o para alguien, la *Recherche* se ofrece como un caso ejemplar en este sentido. Todos los acontecimientos, personajes, las más pequeñas acciones, anécdotas, consideraciones, guardan una estrecha relación con ese sujeto que es el narrador. Desde él se perciben cosas, personajes y acontecimientos; cuando se introduce una reflexión, por abstracta que ésta pueda parecer, lo es siempre de alguien, preferentemente del narrador. Incluso en el último volumen de la novela, *El tiempo recobrado,* en que la reflexión estética ocupa la mayor parte de sus páginas, nunca se olvida el carácter novelesco y la peripecia prepara adecuadamente la «teorización»: el narrador desea ser escritor y sólo ahora, tras unos primeros momentos negativos —tanto como lo permite su «perezosa» vida anterior— va a tener la evidencia de su posibilidad en este campo.

¿Quién es el narrador? La pregunta se ha hecho tantas veces que parece

impertinente repetirla. La clave biográfica o autobiográfica ha sido suficientemente criticada por Tadié o Anne Henry como para que volvamos sobre ella. En general, cabe decir que los elementos biográficos, indudablemente existentes en la novela, son superados —es decir, superados y mantenidos— en la narración, se incluyen en una historia que no se agota en ellos. El narrador es un muchacho, primero joven, después hombre maduro, finalmente que desea escribir, que desea acceder a un mundo social prestigioso, que desea el amor y la amistad. Entre todos estos deseos no debería haber en principio contradicción, pues, al menos a primera vista, no son excluyentes unos de otros. Sin embargo, pronto vemos que si ello es así para varios no sucede con todos. El amor, la amistad y el acceso al mundo social de prestigio no tienen por qué oponerse, incluso pueden ser complementarios: el amor por la Duquesa de Guermantes se inscribe en el acceso al mundo de Guermantes a la vez que lo propicia, al igual que sucede con la amistad del narrador y Robert de Saint-Loup. Tampoco habría por qué oponer la profesión de escritor a los otros deseos, aún más, algunos aspectos de esa actividad pueden parecer también complementarios: el lector presume que una de las razones para admitir al narrador en el mundo de Guermantes es su actividad de escritor, su cultura artística, su talento espiritual, que se ponen de manifiesto en el interés por los nombres de lugares, la pintura de Elstir, la música de Vinteuil o los mismos componentes de esa alta sociedad considerados como «materia prima» de una futura obra. En este sentido, el paralelismo entre Swann y el narrador resulta evidente y ambos hacen gala de singulares *cicerones* y amantes de las bellas artes y las bellas letras. También en su relación con Albertine, en mayor medida que Swann respecto de Odette, puede apreciarse una componente similar. El narrador desea educar a Albertine, que es consciente de ello y llega, en ocasiones, a agradecérselo.

Pero ninguna de estas actividades es propia de un escritor profesional. El narrador se mueve en el mundo del arte, de la intelectualidad y la alta sociedad más como un competente y exquisito aficionado que como un profesional. Su horizonte está constituido por Elstir, Bergotte y Vinteuil, no por Swann, menos aún, en este punto, por Charlus, otro aficionado culto y exquisito. Pero, a diferencia de aquellos, el mundo en que se mueve, la vida que hace, son obstáculo para cumplir su deseo, su destino. La vida mundana le impide trabajar y es muy consciente de ello, la vida en general, atender a sus amistades, a sus amores, son motivos que le impiden escribir, dedicarse a su obra. La posibilidad de escribir, que no está inscrita en su necesidad, forma parte del tema pero, también, usando la terminología de Sklovski, de la fábula. De esa manera, la acción se dobla de una reflexión sobre las relaciones entre el arte y la vida, entre los personajes reales y los de ficción, entre el narrador y el escritor que desea ser. Esta duplicidad ha permitido hablar tanto de novela biográfica y psicológica cuanto de teorización artística o estética. Ambos elementos son, en mi opinión, inseparables porque la narración lo es tanto de las anécdotas novelescas y las reflexiones estéticas cuanto de la realización de ese destino y, ella misma, de la novela que desea escribirse.

La pregunta por la naturaleza del arte y su relación con la vida, las cosas y los acontecimientos reales, aparece ya en los primeros momentos de la *Recherche* y no desaparecerá hasta la última página. Cuando la pregunta tiene anecdótica, argumen-

talmente, una respuesta, la novela termina: es innecesario continuar porque la respuesta es la novela misma.

En los primeros tramos del relato escribe el narrador sobre los campanarios de Martinville, se pregunta ya, de una forma un tanto elíptica, por la condición del arte, quizá sólo palabras, pues nada hay detrás de su escrito, ninguna idea filosófica grande... El escritor busca algo detrás de las cosas, pero ese algo no parecen ser sino las palabras: «Lo que se ocultaba tras los campanarios de Martinville debía ser algo análogo a una bonita frase, puesto que se me había aparecido bajo la forma de palabras que me gustaban...» (I, 180). Mucho más tarde se preguntará: «Si el arte no es, realmente, más que la prolongación de la vida, ¿vale la pena sacrificarle nada? ¿No es tan irrelevante con ella? (II, 809). Entre ambos momentos, la distancia de casi toda la novela, de la vida y la obsesión del narrador, dispuesto a pasar desde las palabras a la vida misma, como si fueran intercambiables.

Esta respuesta negativa encierra el germen de una contestación que el narrador desgrana a lo largo de todo el texto y, muy especialmente, en *El tiempo recobrado.* Al escribir no se aparta, contra lo que ellos pudieran pensar, de los amigos que asisten a la fiesta de los Príncipes de Guermantes, ese mundo que tanto ha deseado. Ahora lo va a realizar mejor: «¿No era para ocuparme de ellos por lo que me alejaba de los que se quejarían de no verme, para ocuparme de ellos más a fondo, para realizarlos?» (A, 350). Lo que el arte añade a las personas y a las cosas es perfección, lo que permite hacer con la vida es realizarla, advertir y plasmar, lo que la vida nos oculta, aquello que la costumbre y la rutina nos impiden ver. El arte, la literatura, no representan al mundo, nos revelan la «diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo» (A, 246). Es una forma de verlo, no de reproducirlo, y por eso puede entrar en contradicción con otros deseos, de los que es paralelo. «Tanto en un caso como en otro —afirma el narrador—, trátese de impresiones como las que me produjo ver los campanarios de Martinville, o de reminiscencias como la de la desigualdad de las dos losas o el sabor de la magdalena, había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte?» (A, 226).

La imagen artística que es la novela reúne motivos tan lejanos como el sabor de la magdalena, los campanarios de Martinville y la desigualdad de las losas que, en *El tiempo recobrado,* le evidencian sus posibilidades como escritor. De esta forma, aquellas impresiones, esa sensación, cobran su sentido verdadero. Dejan de ser un hecho, un acontecimiento más del pasado, vienen al presente y adquieren la condición de signos. El escritor ve los hechos como signos y con ellos construye la imagen en que los hechos-signos se refieren unos a otros, en un sistema que va más allá y está más acá (porque pertenece a otro mundo), de la linealidad narrativa. La memoria anula la linealidad narrativa, consustancial con el continuo verbal y la subsume en una presentatividad, en una simultaneidad que es característica de la imagen: todos los motivos se dan ahora, en cuanto signos, simultáneamente y están ante el sujeto. Impresiones que se produjeron en tiempo anterior y quedaron allí guardadas vuelven

ahora, se ponen en primer plano y encajan en ese puzle que, como el de un caleidoscopio, construye imágenes nuevas a partir del mismo material visual. El material, los hechos, son signos porque pueden incorporarse a esa imagen, porque en la estructura de escenas que se configura adquieren un sentido diferente al de la mera fábula, al de hecho narrado, sin por ello perder su condición de tal y pertenecer, así, también al pasado. El narrador nos lo dice en sus reflexiones y nosotros lo vemos en su escritura.

¿Qué añade este entrar a formar parte de las leyes, de la trama que es la imagen, de los ejes que son los temas? Al hablar antes de la vida y el arte, de la fiesta de los Príncipes de Guermantes y su libro, ya indicó que no se alejaba de ellos, pues su obra les realizaría. En *El tiempo recobrado* encontramos un desarrollo de esta idea, del sentido preciso de esa «realización». El arte añade certidumbre y evidencia, pone delante lo que es, elimina la serialidad que la sucesión temporal impone para concedernos la «esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas», liberando así al yo, al hombre, del «orden del tiempo» (A, 219-220). El arte y la evidencia que una sensación como la de la magdalena o las losas producen son similares, pero mientras que ésta no es duradera, en aquélla se alcanza duración y eternidad. La evidencia y la evidencia artística revelan un mundo en el que las cosas y los acontecimientos adquieren una fisonomía cierta, no sometida al transcurrir del tiempo, que queda, como en las imágenes de Elstir, apresado (I, 1388-1390).

La búsqueda de la certidumbre es uno de los temas eje de la *Rechebe*. También aquí, narración anecdótica y construcción estilística y novelesca están inseparablemente unidas. La búsqueda de la certidumbre es uno de los elementos fundamentales de la acción novelesca: certidumbre de que encontrará a Gilbertte en los Campos Elíseos, de que le gustará la Berma, certidumbre de que conocerá a la duquesa de Guemantes y será admitido en su salón, certidumbre de que Albertine no le engaña..., son algunas de las más características. En una deseo, por su importancia temática y argumental, detenerme: la certidumbre del amor de Albertine se concreta en esa terrible e intensa disección de los celos que, presente a lo largo de toda la novela, alcanza su apogeo en *La prisionera* y *La fugitiva*.

La incertidumbre sobre el amor y la fidelidad de Albertine —parangonable al amor de Swann por Odette— no es sólo el motor fundamental del deseo amoroso del narrador, sino una expresión central de su configuración como personaje novelesco. Me atreveré a decir que, al menos hasta cierto punto, los celos pueden equipararse al arte y, por ello mismo, son la principal dificultad para la actividad literaria del narrador. La del narrador es una vida «siempre oscilando entre el deseo de saber y el miedo de sufrir», y en la oscilación está la tensión misma de los celos. Tanto en *La prisionera* como en *La fugitiva* el problema presenta una cuestión central: cómo dominar completamente, incluso después de muerta en *La fugitiva*, a una persona. Dominarla es conocer sus menores pasos y sus más pequeños pensamientos, aprehender su verdad, estar dentro de ella, sacar su esencia, el sentido de su más mínimo gesto, tener la evidencia, imposible para el celoso, de que es así y sólo así. El celoso busca evidencia y para ello construye certidumbres que de inmediato destruye para volver a construirlas. Como el arte, los celos no tienen pasado ni futuro, siempre

presente, escribe en *La fugitiva* (A, 86), porque los celos traen pasado y futuro a ese presente que es en el narrador, el sujeto que los sufre y los alimenta con sus indagaciones. El celoso construye imágenes, se hace apuestas, percibe indicios, signos, en todos los hechos y todos los liga con una idea o ley general, la de una traición posible. Insatisfecho siempre, tiene que verificar esas imágenes que se hace, atender a esos indicios que surgen del proceso, crear otros que, momentáneamente, poseen un don: son absolutos.

Como el artista, el celoso vuelve una y otra vez sobre lo mismo, la esencia de las cosas, la esencia del comportamiento de Albertine, visto de diversas maneras, concretado en mil figuras que siempre responden a la misma ley porque se configuran de acuerdo a la misma pregunta. El celoso y el artista no reproducen el mundo, lo ven de una manera y al verlo lo construyen. Incluso cuando parecen reproducirlo, incluso cuando Elstir pinta Balbec enseña a ver Balbec; cuando el narrador vigila a Albertine o pregunta a Andrée sobre su comportamiento las contestaciones, más que respuestas, son indicios de lo que pudo haber sido. La duda sobre la homosexualidad de Albertine y las respuestas diferentes de Andrée en *La fugitiva* (A, 149, 203, 213) son una manifestación de esa tensión en que el celoso existe, de la evidencia del presente y del inexorable cambio que el presente, sometido a la creación del celoso, sufre.

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre el celoso y el artista: lo que en aquel es defecto es en éste plenitud. El celoso, y todo enamorado es celoso viene a decirnos el narrador (aún más, sólo cuando hay celos hay deseo amoroso), quiere poseer totalmente al amado, dominarle completamente, lo que sólo logra cuando Albertine está dormida: «Mis celos se calmaron porque sentía a Albertine convertida en un ser que respira y que no es otra cosa, como lo manifestaba ese aliento regular por el que se expresa esa pura función fisiológica que, enteramente fluida, no tiene el espesor de la palabra ni el del silencio; y en su ignorancia de todo mal, su aliento, extraído más bien de una caña hueca que de un ser humano, era verdaderamente paradisíaco, era el puro canto de los ángeles para mi que, en esos momentos, advertía a Albertine sustraída a todo no sólo materialmente, sino moralmente» (II, 667-668). El amor realizado, la posesión absoluta, anonada al amado y lo desfigura, una «caña hueca» es, por ello, imposible. El artista, por el contrario, lejos de anonadar lo presentado, lo sitúa en un mundo nuevo, lo recupera y extrae del olvido para conocerlo mejor y, así, ofrecérnoslo.

Los celos construyen al celoso. La indagación sobre los indicios, las sugerencias, las sospechas, abren un proceso en el que se configura la personalidad del celoso. Este deja de ser el que parece a los ojos de todos, la persona normal que los restantes protagonistas ven, y crea una figura nueva que sólo él y quienes son objeto de sus celos conocen. Los celos configuran ese personaje que es el narrador y se integran de esta forma en la narración novelesca. La construcción de ese sujeto va haciéndose lentamente a partir del desarrollo de sus deseos y sus celos, y éstos intervienen también, como muy bien sabe el propio narrador, en el comportamiento de Albertine, de Andrée..., de todos cuantos están relacionados con el asunto central. Paulatinamente, la *Recherche* deja de ser la presentación de un mundo —Combray, la familia del narrador, la servidumbre, los amigos...— para convertirse en su construcción y de la

misma manera que los hechos son signos para construir la imagen artística, los hechos, cualesquiera acontecimientos, son también signo o indicio con el que alimentar los celos, la imagen monstruosa del engaño siempre presente. Los celos son la vida del celoso y el prisma con que toda otra vida es percibida; el estilo es el prisma, la perspectiva con los que el artista se acerca a la realidad empírica y construye la artística. En realidad, no existe una percepción empírica o fáctica de las cosas porque, para el celoso, todos los acontecimientos son signos, indicios de ese mundo que está construyendo y destruyendo, es decir, *su* vida, *la* vida para él, *la* vida en cuanto narrador. También los celos han construido a Swann, construcción que es destrucción de su vida social y, finalmente, física, que es, así, la aparición de un mundo nuevo, sorprendente pero no inesperado.

La obra del celoso es similar a la obra del arte. La imagen artística, como los celos, construye a su propio autor, al sujeto virtual que siempre supone. El texto proustiano aparece como una reflexión sobre ese sujeto en un doble sentido o nivel: en cuanto que el sujeto-narrador forma parte de la acción novelesca, de la trama argumental o fábula y, por tanto, del relato contado, es decir, de la representación de un mundo empírico al que el texto hace referencia y, simultáneamente, pone en duda; mas también, y éste constituye el segundo nivel de sentido, ese sujeto-narrador se vislumbra como el constructor de un mundo, el narrado, que posee autonomía propia aunque no sea independiente, que se «alimenta» del punto de vista del narrador para ser lo que es, y que «alimenta» a su vez a ese punto de vista, dándole aliento concreto. En este segundo sentido, cabe afirmar que la noción de empírico a que antes se aludía, y a la que alude todo relato/representación de algún acontecimiento, pierde su peso y queda difuminada: en la fábula empiezan a aparecer temas que, sin desvirtuarla, se convierten en componentes esenciales del texto. Se ha producido una derivación que tiene importancia: frente a la concepción del relato mimético que representa con palabras y linealmente un acontecer, frente a la concepción que entiende el relato literario como una fabulación más o menos lejana (más o menos fiel) del asunto contado/representado, aquí los temas establecen un punto de vista sobre la fábula y, mediatamente, sobre lo que ella refiere. Aquel punto de vista configura un modelo para acercarnos a la fábula y lo por ella referido, es decir, un modelo del mundo, no su representación. Tal es la condición fundamental de la imagen artística.

Creo que es posible explicar este proceder recurriendo a las tesis de Jakobson sobre la condición del lenguaje poético y literario [18]. En el texto proustiano se produce un deslizamiento tal que la articulación sintáctica adquiere un valor semántico. Los valores semánticos aparecen sin que tal articulación pierda su carácter sintáctico, sin que la narración deje de ser tal, pero se ponen de manifiesto en los temas o ejes, en la estructura que, subsumida en la fábula, sin negarla pero superándola, establecen, en la condición temporal que al margen de la cronología lineal fijan... Cuando Proust ponía en boca del narrador aquella reflexión sobre el proceder literario de madame de Sevigné, no se limitaba a dar un ejemplo de sus conocimientos, además de matizar con rasgos bien concretos a los personajes, en este caso a la abuela del narrador y al

---

[18] ROMAN JAKOBSON: «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

narrador mismo, apuntaba a un orden, una organización literaria que no por capricho recurre a la metáfora visual (el orden de la percepción y no el de la sucesión empírica). El texto no fija sólo unos temas en la fábula, no se limita a establecer una selección y ritmo temporales —todo ello podría incluirse en la perspectiva de la representación y el respeto a la «neutralidad semántica» de la articulación sintáctica—, además de todo ello fija unos límites para esa estructura temática, que se construye al margen de la linealidad cronológica, presentando en cada instante una imagen con esa virtud de la simultaneidad que es característica de la organización visual.

A diferencia de otros autores, Proust pone de manifiesto las razones y los procedimientos de que se sirve para llevar a cabo ese programa, las vías por las que ese deslizarse de la articulación sintáctica a los valores semánticos es posible y necesaria. No se trata de cualesquiera valores semánticos, no hay metáforas para adorno de lo dicho, ni representación más o menos pormenorizada, que introducirían también valores semánticos..., pero no artísticos. Los valores semánticos que la articulación ofrece configuran un modelo porque ponen un sujeto (aquí explícitamente y ésta es una característica de Proust, en otros autores de forma implícita) desde el que tales valores son genéticamente posibles, convincentes narrativamente y estilísticamente coherentes.

Tadié ha señalado que se pueden distinguir dos *yo* en el texto proustiano, un «eje trascendental» (au sens kantien, qui concerne les conditions à priori de la connaisance), et un moi empirique que, celui dont le narrateur se souvient, et don il écrit l'historie. C'est ainsi qui l'on passe d'une procédé de narration, la première personne, à un personnage: celui qui raconte est la même que celui qui est raconté» [19]. El yo kantiano, condición de todo conocimiento —condición aquí de ese mundo que son Guermantes, Saint-Loup, Gilberte, Albertine, etc.—, se convierte en el narrador y el narrador, a su vez, descubre su propia condición de yo trascendental. Por ello mismo, la novela no tiene dos lecturas sino una sola: que nos envía de uno a otro nivel, de uno a otro sentido, según el rasgo propio de toda imagen, que media con su presencia las que parecen convencionales relaciones entre el yo y las cosas.

En este horizonte cobran pleno sentido tanto las consideraciones que el narrador desgrana respecto del arte de Elstir, Bergotte y Vinteuil, cuanto su propia concepción de la literatura y, muy en especial, aquella afirmación sobre el libro que ha de hacer —«construiría mi libro, no me atrevo a decir, ambiciosamente, como una catedral, sino simplemente como un vestigo» (A, 405)—, afirmación que inicia las páginas finales de *El tiempo recobrado,* precisamente cuando ese libro ya está hecho y, de toda justicia es decirlo, ambiciosamente, como una catedral.

VALERIANO BOZAL
Castelló, 9, 5.º dcha.
28001 MADRID

[19] J. Y. TADIÉ: *Proust,* París, Belfond, 1983, pág. 45.

Tentativas de un héroe derrotado

Cantos de soledad, dulce miseria,
o rezos como huidas, lujos raros,
o niebla nubes nada parecido,
o versos como nidos de pájaros idos,
o ejemplos hechizados por el humo:
tiernas derrotas, rotas sin embargo.

Cantos de soledad, dulce miseria

I

Noticias del jazmín, jardín de humo,
página abandonada, luz que gime,
años sin causa, detenciones blancas,
milagro derrumbado, olor de flechas
cansadas de volar sin encontrar su sangre.

II

Noviembre, tus raíces de hadas en desuso,
tus párpados de niebla o de menta desmayada,
las manos enterradas, un sepulcro de hojas,
tu pubis derrotado como alguien. Noviembre,
como mar ya cansado de naufragios, ¡cómo miras!

III

No niego la esperanza, que es la sed del cansancio, como yo,
pero la luna es sabia como un muerto
y nadie mira el tiempo coronado de espinas,
arrodillado, herido, respirando
como un amante húmedo de lluvias ya olvidadas.

IV

Novias deshilachadas, casi dulces sonetos de ceniza,
ocuparon la alcoba, sin luna ni fantasmas,
para que, como un cisne, el príncipe del viento
cabalgara promesas y llamase a la puerta
de un palacio vacío, en el pecho la mano ensangrentada.

V

Nosotros, los cautivos de las leyes del humo
y del sudor lamido de la piel que nos lee,
no sabemos cantar sino himnos de huesos hechizados
o estrofas derruidas por el sabor terrible de lo cierto.
Nosotros, encerrados en la miel del peligro, paseamos durmiendo.

VI

Noche, callada dime lo que has hecho de aquél
que te abrazó despacio y con el desamparo de un vencido,
dónde su desnudez entusiasmada, quién su cáliz,
cómo tu falda sabia, de escarchas y presagios,
no acogió al derrotado en su cueva de lirios.

VII

Nómada fatigado de aguardar la partida,
ángel sin fe, batalla dibujada a la luz de la paz,
hoguera inacabable como un día salvado de sus aguas,
cuenco agrietado, fecha en qué ciprés,
actor convaleciente, olmo sin hojas, nidos ni remedio.

O rezos como huidas, lujos raros

I

Por qué cuando el perfil ajado de la tarde
hojea sus costumbres de adolescente herido
hay un rumor de muertos que nos miran,
una caída de años, niños, huesos...
Por qué la profesión inútil, prodigiosa, de quien en nada cree.

II

Nada como mirar el envés del amor,
nada como saber saborear la luz
o la verdad, nada como callar
cuando el incendio súbito del olor de la lluvia
devora nuestro hogar. Y escribir: nunca.

III

El lujo de la huida, la saliva
de labios que no besan, la oración
en el templo de nadie y el deseo.
Poder cerrar los ojos y aguardar
que germinen los párpados y perfumen el miedo.

IV

La espada del cobarde, su brillo de esqueleto,
su calidad de miedos oxidables, la herrumbre
de su historia. La espada del cobarde,
trenzada de dulzuras refugiadas,
de religiones, treguas, palabras como ciclos.

V

En la puerta agrietada de no saber amar
rezan mis inscripciones su obscenidad cobarde
en un color de sangre de vencido.

A ti te escribo, diosa de las ruinas,
en las puertas cerradas de decir qué delirio.

VI

Aquel gato remoto, hecho de insomnio oscuro
y de miradas quietas como un grito sin viento.
Aquel gato cansado de sus botas, eternas y veloces,
quiso vivir desnudo como un ángel caído
a la desesperanza de tejer sus pasos sin futuro.

VII

Fumo un íntimo texto de nieblas nunca vistas.
De pirata a cartógrafo, mi destino es seguir
matando el tiempo, bordándome las horas
para música, paz, lujo de los extraños.
Fumo y miro, callado, la ceniza, la herida desbordada.

O niebla nubes nada parecido

I

¿Y qué decir, dios viejo, qué decirnos
en susurros de paz acorralada, al oído de nadie,
como canción sagrada de esperar a su voz?
¿Y qué decir de mí, disfrazado de actor
sin sitio ni elegancia, sin nombre y yo qué sé...?

II

El jazmín ilumina las manos de las hadas
que guardan nuestra casa como arcángeles buenos,
cuenta sábanas de agua tendidas en tu bosque
y fuegos extinguidos al recordar la lluvia.
El jazmín ilumina las palabras que nunca entenderé.

III

Cuántos años viviendo en jardines cuidados
y seguir acostado a la orilla del miedo de los ríos,
concluir humedad, resultar musgo.
Cuántos años viajando en un jadeo alado
para acabar durmiendo en la miseria dulce del lenguaje.

IV

A Inma

Las sirenas que aman, espuma de las playas,
cantan himnos de sal, salmos de miel,
melodías de imprentas florecidas, príncipes solos.
Las familias oscuras del agua deciden el destino
de las que, como tú, se enamoran del día y se adormecen.

V

A Victoria

Qué decirte otra vez, qué contarte de noches
de juglares, balcones y conventos ardiendo.
Cómo mirar tus labios de actriz tan arruinada como hermosa.
El humo de tu voz, cómo lamerlo,
Cómo abrazarte y consagrarme en ti, total, definitivo.

VI

A Rafa

Los que lloran parecen álamos en temblor, templos en llamas,
caricias que la muerte deposita en el mundo.
Para nunca el consuelo, para nadie el engaño del cobarde.
El amor ha ordenado su verdad y los vasallos tristes
deambulan por las calles, como sombras deambulan.

VII

A mí mismo

Una vela apagada, un río quieto,
una bruma cruel, un libro no leído, un niño enfermo,
un planeta de niebla, una mano sin dueño,
un cometa de nubes o ternura, mensajero
sin rumbo ni estaciones ni mensaje.

O versos como nidos de pájaros idos

I

Cuenco de luz, racimo de hojarasca consumada,
lamo tu mosto tibio, pienso en mi cobardía.
Cuenco de luz o cáliz femenino
donde verter la furia de estar ebrio de vida,
lamo la limpia miel de vivir cautivado.

II

Hay un hueco en el aire: el placer lamentable de olvidar,
hecho de golondrinas y nubes profanadas.
Hay un hueco en mi voz: lo nunca dicho a nadie
para nunca olvidarlo. Mido el miedo.
Cualquier palabra podría ahora borrarme.

III

Caído el crucifijo que rasgó nuestros velos
y asombró nuestros cuerpos irredentos,
acostumbrémonos a cerrar el sagrario
como a una puerta, nuestra porque nunca,
ya nunca, volveremos a abrirla.

IV

Maraña de mañana vienes hoy
a advertir con tus verbos riesgos de abandonar
la liturgia sin nombre de mirar el umbral.
Maraña de mañana, temporada de humo
en donde nada ocurre, nada ayudas.

V

Desdichados parajes del otoño,
grimorio de hojas secas, vuelvo siempre
a tus nidos de nada y a tus nubes
que se marchan igual que una palabra
se olvida entre los labios que tanto la pronuncian.

VI

Leo el olor a pámpanas y pinos,
considero las ruinas de la tarde,
símbolo ensangrentado, tela cara,
y me vuelvo la espalda para acudir, cansado,
al encuentro de un cuento que no puede gustarme.

VII

No genio, sino lámpara, ilumino
mis manos marchitadas y el peso de los pasos que no doy.
Hallo puertas sin ley, sendos senderos
para huir del dolor de conocerme
y encontrar la manera de decir lo contrario.

O ejemplos hechizados por el humo

I

Atrapado en los símbolos yertos de invadir el silencio
celebro los rituales del otoño. No creo
en el rincón salvado, lleno de bendición y mariposas.
Las redes de mis dedos abrazan la derrota
de vivir estos años y saber sus presagios.

II

Que el árbol de las aves huidas tenga pasión por frutos,
que la senda sembrada del jazmín que nos une
aguarde nuestras huellas, que la luz nos ignore,
sólo importa al que, solo, mira venir sus días
con una resignada sonrisa de humilde desamparo.

III

A Victoria, de nuevo

La historia de este instante cabe en tu cabecera.
Obedezco a tus playas como a un padre de fuego.
Me rindo a tus secuelas, húmedas hermosuras.
La historia de tus labios informa el universo.
Me abandono en tus faldas como una criatura deshojada.

IV

A Amalia

Persecuciones varias, días éstos, santuarios de miel
que nunca veneramos, noches raras
de piratas sin tiempo, de doncellas enfermas, oraciones...
Aparta de mí el cáliz del miedo y la renuncia
y enjuaga las palabras, siempre mal pronunciadas, de los llantos.

V

A Abel

El actor, esmerado en la tarea vegetal de amarse,
olvidó los desvelos de la dama desnuda
que seguía girando en su patio invisible.
Danza, centro de luz, en torno del amor
que acaba de caer a la vuelta de un gesto.

VI

El pubis ofrendado a las trenzas de octubre,
rienda de los guerreros que regresan en sueños a la paz,
flechas del cazador herido, senda blanca
que conduce a la cueva del amor, donde los cisnes,
los héroes, las princesas, los mendigos, leen el evangelio de sus cuerpos.

VII

Aturdido en el humo del verbo que se incendia,
me adormecen las manos del desierto
que concluye en la espuma que es del mar, resucito
y luego me regreso a mi cabaña escrita
para el cobijo, el frío, la distancia que duele.

Tiernas derrotas, rotas sin embargo

I

Averiguando enaguas viene el ciego. Viene a ver
en la merced sangrienta del olor de los cuerpos.
Viene ojeroso y lento, con la desesperanza de los sabios,
a hurgar entre mis ropas, a recorrer errores de mis dedos,
e inaugurar y profanar el gesto que lo escribe.

II

Dicho el gesto, poblado de misterios y de pájaros viejos,
de atravesar la noche entonando un derroche de nada y objetivos,
hallar un sacramento que ratifique el humo de estar solo,
comprobar la distancia que me une a los que un día amé
y concluir, callado, la suma de las horas en que juego a ignorarme.

III

Las cortinas gastadas, transparentes, que abren a lo temible
se agitan con un aire de mamífero herido, de desastre,
a esas horas sumisas en que nos encontramos, como insomnes,
buscando un laberinto que nos saque del nuestro,
una copa en la mano, en los labios la huella de saber.

IV

Estrechamos la muerte como dibujaríamos un olmo,
como un viajero duerme en la ciudad
que no verá. Imprimimos un canto de miserias en el nombre del don
y olvidamos, no obstante, subsistir en el no, alimentarnos
de parajes y estrechos y labios, sacrificios.

V

No existe regresar. Sino, amparados a la sombra del verbo,
recolectar distancias, huir de la epopeya,
y saborear mitos como quien ama en vano.
No existe sino el humo y el viento que lo aleja.
Saberlo es disfrutar los peligros y gozos del desmoronamiento.

VI

La cama, preparada, los bordados instantes madurados al fin,
las trenzas recogidas en su espera, la nieve que la asedia,
la doncella ausentada y la noche anunciando su cobijo.
Su impaciente cintura la conduce al balcón. En él se asoma
a su última esperanza.... ¿y el jinete?, ¿y su olor?, ¿y su promesa?

VII

Saben los que han amado que el otoño es cruel, definitivo,
y que el viento que lee los lamentos y los guarda en su frío
podría suprimirnos si nuestra cobardía lo escuchase.
Pero ya no más gestos, más princesas, más miel.
Necesito callar. No cantar, más, tentativas de un héroe derrotado.

JUAN VICENTE PIQUERAS
Luz Casanova, 20
46009 VALENCIA

Aguardientes y alcoholismo en el México colonial

«Pero los verdaderos bebedores eran los ancianos, las ancianas, los aventureros, los osados, aquellos que jamás ceden por temor, aquellos que echan en juego sus cabezas y sus pechos.»

Fray BERNARDINO DE SAHAGÚN,
Historia General de las cosas de Nueva España.
Vol. VII. Libro Quinto, cap. 5.

Durante mucho tiempo la historiografía tradicional descuidó los aspectos relacionados con lo que es algo fundamental en la vida del hombre: la comida y la bebida. En la mayor parte de los viejos manuales de historia, rara vez se trata de algo tan importante y fundamental como es la dieta alimenticia. El análisis actual de las bases materiales de la historia demuestra, sin embargo, que el hombre es en buena parte lo que come. En el caso concreto del vino y las bebidas alcohólicas su influjo en las sociedades ha sido y sigue siendo indiscutible. Tal como reconocía Sancho Panza en la sabrosa plática con la duquesa y las doncellas de ésta, «no hay estómago que sea un palmo mayor que otro», y «porque no tengo nada de hipócrita, bebo cuando tengo gana, y cuando no la tengo, y cuando me lo dan» [1].

Por otro lado, el papel económico que los vinos y las bebidas alcohólicas han representado en la vida de los pueblos es extraordinario. En determinados países de Europa la importancia del vino y de las bebidas alcohólicas ha sido y es fundamental, pues, como ha señalado Braudel, si «toda Europa bebió vino; sólo una parte de Europa lo produjo» [2]. Estas palabras, sin embargo, resultan inexactas por cuanto también hay otras áreas productoras y bebedoras de vinos y alcoholes. Una de estas áreas, verdaderamente dilatada, es el continente americano. Colonizado en su mayor parte por los españoles —buenos productores y bebedores— ni que decir tiene que la expansión de las bebidas alcohólicas fue pronto un hecho en el Nuevo Mundo. Sus protagonistas serían los hombres de aquellas tierras, los que llegaron de España y los que ya vivían allí, o como escribió Fray Bernardino de Sahagún, «los verdaderos bebedores eran los ancianos, las ancianas, los aventureros, los osados, aquellos que jamás ceden por temor, aquellos que echan en juego sus cabezas y sus pechos».

Entre las bebidas alcohólicas del Nuevo Continente estaban los aguardientes, que en México siempre han tenido un papel destacado. Sobre sus diferentes tipos existe

---

[1] CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha,* II, pág. 33.

[2] FERNAND BRAUDEL: *Civilization and Capitalism, I. The structures of everyday Life,* Londres, 1981, vol. I, pág. 231. Según el mismo autor, el comercio del vino es «uno de los más importantes goznes de la vida económica europea».

en el Museo Británico de Londres una documentación manuscrita de gran interés que, aunque del siglo XVIII, aparece sin fecha y sin ninguna otra indicación. Su título, que figura al comienzo de la misma, es el de *Recetas para saber el modo de hacer aguardiente, mistelas, mescal, asi de tierra caliente como de tierra fría, que llaman mingarrote o vinqui, tepache, sangre de conejo, pulque de piña y los daños que causan* [3]. Sobre su contenido tratarán la mayor parte de las páginas que siguen.

Aclimatación de las bebidas alcohólicas europeas en las Indias

Parece comprobado que el alcohol fue descubierto hacia 1100 en Italia del Sur, donde la escuela de medicina de Salerno era el más importante centro de las aplicaciones químicas. La destilación del vino se ha atribuido al mallorquín Raymond Lull, muerto en 1315, y también al catalán Arnaldo de Vilanova, profesor en Montpellier y París y contemporáneo del anterior. En un libro que escribió con el título de *La conservation de la Jeunesse,* mantenía que el aguardiente, la *aqua vitae,* cumplía el milagro de preservar la juventud, disipaba los cuerpos superfluos fluidos, revivaba el corazón, curaba los cólicos, la hidropesía, la parálisis y calmaba los dolores de muelas. En general, el problema de si el aguardiente y su destilación fue inventado por los árabes y dado a conocer por éstos o viceversa ha sido objeto de controversia por parte de los eruditos [4]. Por otra parte, desde el momento de la aparición del alambique en Europa hacia el siglo XII es evidente que la posibilidad de la destilación del vino (y, por tanto, la producción de licores alcohólicos) existía. Al principio, la destilación del vino era practicada por los boticarios sólo para usos medicinales. El brandy, por ejemplo, se obtenía de destilar vino «ardiente». Se sabe, precisamente, que el rey de Francia Carlos el Malo, en 1387, murió abrasado al prenderse fuego en la sábana que le envolvía empapada de brandy para aumentar su efectividad médica [5].

En el siglo XIV, en los pueblos pequeños del occidente europeo, la taberna desempeñaba un papel fundamental en las relaciones entre los habitantes. En el pueblo occitano de Montaillou, concretamente, lo mismo era frecuentada por hombres como mujeres y atendida casi siempre por una mujer, en ella solía despacharse, sobre todo, vino [6]. En los años de la peste —la terrible peste negra de esta centuria— el aguardiente era tomado como medicamento contra la epidemia, la gota y la pérdida de voz. En Módena, en los años de abundantes cosechas de vino, se preparaban grandes cantidades de aguardiente, y en Irlanda, según parece, se tomaba aguardiente para «fortalecer el ánimo» [7]. En el siglo XV, la costumbre de beber aguardiente estaba muy extendida en Alemania. En Nuremberg la venta libre de alcohol llegó a

[3] BM. Add. MS. 13.976, fols. 41-45.

[4] MENÉNDEZ PELAYO en la *Historia de los Heterodoxos* (vol. I) y don RAMÓN DE LUANCO, en sus *Memorias,* leidas en la Academia de Buenas Letras de Barcelona, se ocuparon del particular.

[5] FROISSART: *Chroniques,* París, ed. de 1868, vol. XII, págs. 43-44.

[6] EMMANUEL LE ROY LADURIE: *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324,* París, 1975, págs. 399-400.

[7] Para los aspectos generales y bibliográficos relacionados con las bebidas alcohólicas, vid. ANDRÉ LOUIS-SIMON: *Biblioteca vinaria: a bibliography of books and pamphlets dealing with viticulture, wine-waking, distillation, the management, sale, taxation, use and abuse of wines and spirits,* Londres, 1913.



Soldados del Sur de México en la capital en la época de Humboldt. Litografía de Castro y Campillo



Colegio de Minería en México Ciudad, en la época de Humboldt. Litografía de Castro y Rodríguez. El edificio —obra del «Miguel Angel mexicano», el arquitecto y escultor Manuel Tolsa— acabó de terminarse justo a la llegada de Humboldt. Entre las conferencias que Humboldt tuvo en el Colegio de Minería, estaba también el famoso «Intento de una doctrina de los signos geológicos» (Versuch einer geologischen Zeichenlehre)

prohibirse en los días de fiesta y un médico de la ciudad escribía, en 1493, que «en vista del hecho de que todo el mundo en el presente ha tenido el hábito de beber *aqua vitae,* es necesario recordar la cantidad que uno puede permitir e beber y aprender a beber de acuerdo con sus capacidades si uno desea comportarse como un caballero» [8]. En palabras del gran historiador Fernand Braudel, no hay duda de que a la altura de aquellos años, el *geprant wein,* el vino ardiente, el *vinum ardens* o, como otros textos lo llaman, el *vinum sublimatum,* había nacido.

El siglo XVI supone una gran expansión en la generalización del aguardiente. En Italia era conocido con el nombre de *Acqua vitis* o *acqua de vite,* es decir, agua de viña, y en los monasterios parece que lo llamaron *aqua vitae,* elixir de vida. Miguel Savonarola compuso un extenso escrito sobre el aguardiente y dio a conocer un procedimiento para determinar la cantidad de alcohol contenida en esta bebida. Hacia 1514, el rey Luis XII daba a los gremios vinateros el privilegio de la destilación, existiendo un auténtico comercio [9]. En la región de Burdeos parece que la primera destilería fue abierta en Gaillac y el aguardiente era enviado a Amberes [10].

Posteriormente, al aguardiente procedente del vino le surgieron nuevos competidores: los provenientes de la caña de azúcar, cidra, peras, ciruelas, cerezas, etc. En realidad, toda fermentación de un producto vegetal produce alcohol [11]. En el siglo XV ya se conocían los aguardientes de cereales. En la región de Suabia había una profunda aversión por el aguardiente de trigo, cuya fabricación se consideraba como un pecado. Ningún líquido era tenido en tal concepto y se le tenía por una bebida del infierno y un invento del diablo. Fueron muchas las prohibiciones dadas contra aquel «veneno». Del aguardiente de patata se habla por primera vez en 1682, en un libro editado por Backer, y ochenta años después en el Palatinado, en Monsheim, funcionaban unas destilerías. Posteriormente, surgirían los alcoholes de grano: el vodka, el whisky y la ginebra, cuya ventaja era su modesto precio.

Los españoles, tras el descubrimiento de América, fueron los más interesados en la exportación y aclimatación de los caldos en las nuevas tierras conquistadas. Andalucía, donde se asentaban los ricos viñedos del Condado de Niebla, el Aljarafe y el campo de Jerez, fue uno de los centros más importantes de España que surtía de vino las Indias [12]. Hacia mediados del siglo XVI el cultivo de la vid se había

---

[8] En *Storia della Tecnologia,* ed. Ch. Singer, 1862, vol. II, pág. 147, citado por BRAUDEL: *Civilization and Capitalism* cit., I, pág. 243.

[9] La ciudad de Colmar tenía destilerías de aguardientes que le proporcionaban importantes rentas. *Vid.* LUCIEN SITTLER: *La viticulture et le vin de Colmar à travers les siècles,* París, 1956. También, GUILLAUME GERAUD-PARRACHA: *Le commerce des vins et des eaux de vie en Languedoc sous l'Ancien Regime,* París, 1958.

[10] RENÉ PASSET: *L'Industrie dans la généralité de Bordeaux* (1954), pág. 24. Citas sobre el particular en F. BRAUDEL, pág. 243.

[11] El aguardiente es definido por el *Estatuto de la viña, del vino y de los alcoholes* como «un alcohol natural con una fuerza de no más de 80 grados, con sus propias características de aroma y gusto a materia vegetal de que el alcohol se hace». Vid., JAN READ: *The wines of Spain and Portugal,* Londres, 1973, pág. 164. El término, además, incluye el *holanda,* usado por la manufactura de los coñacs, conocida como «aguardientes de vino».

[12] MANUEL MORENO ALONSO: *Historia General de Andalucía,* Sevilla, Ed. Argantonio, 1981, págs. 270-273.

generalizado en México, Perú y Chile y hacia 1580, tras la segunda fundación de Buenos Aires, en Argentina. Cuando en 1578 el temible Drake asaltaba un barco en el Pacífico, encontró que lo que transportaba era *vino de Chile,* procedente de Valparaíso. En América del Norte los españoles aclimataban también el cultivo del vino en la Baja California. Sus introductores fueron, ciertamente, los padres franciscanos, dirigidos por el P. Serra, quienes lo sembraron en los jardines de la misión de San Diego en 1769 con fines religiosos [13]. De una u otra manera resultaba evidente que Europa, a través de los españoles, introducía en las nuevas tierras descubiertas el «vicio del alcohol», que tendría grandes consecuencias en la población indígena. Inmediatamente, tras la conquista de México por Cortés, sabemos, según la observación de Motolinia de 1524, que gran número de mujeres consumían bebidas que emborrachaban [14].

El aguardiente de caña en México

Con la llegada de los españoles a las Indias llegaba, también, la caña de azúcar que, procedente de las islas Canarias, hizo grandes progresos en las Antillas. El mismo Hernán Cortés instalaba en Cuernavaca un trapiche [15]. La instalación de los nuevos ingenios se vio favorecida con la existencia de una abundante y barata mano de obra indígena. A finales del siglo XVI había ya en Nueva España más de cuarenta trapiches o ingenios [16]. Precisamente fueron los excesos de producción y las dificultades de comercialización los que incidieron en la conversión del producto en aguardiente de caña. En el siglo XVII se reglamentaba, mediante previas licencias, la localización de las áreas de producción a las *tierras calientes,* donde no era posible el cultivo de los cereales. Se prohibía taxativamente también que en los ingenios trabajaran indios, que fueron sustituidos por esclavos negros.

Propiamente, el aguardiente de caña estuvo prohibido siempre. No se autorizó hasta finales del siglo XVIII, concretamente 1796, por concesión real. Esto supuso, por consiguiente, que su fabricación era clandestina e ilegal. A mediados del siglo XVIII, la misma Administración creaba el *Juzgado de Bebidas Prohibidas* para perseguir el aguardiente. Con anterioridad, ya en 1631, el marqués de Cerralvo había dado unas ordenanzas sobre el uso de licores en las que se castigaba a quienes incurrían en su bebida y en su fabricación a la pérdida de bienes, al castigo de 200 azotes y seis años de galera y a la multa de mil ducados [17]. Dada la escasa efectividad de la prohibición, fueron numerosas las normas dadas en este mismo sentido desde finales del siglo XVII.

---

[13] SIDNEY A. MANNING: *A Handbook of the Wine and spirit Trade,* Londres, 1947, pág. 100.

[14] CH. GIBSON: *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810),* México, 1967, pág. 151.

[15] La única monografía que conocemos sobre el *aguardiente de caña en México* es la de JOSÉ JESÚS HERNÁNDEZ PALOMO, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1974, de donde obtenemos la mayor parte de los datos de este epígrafe. Hago constar mi agradecimiento al autor por haberme remitido a Londres, desde Sevilla, su precioso trabajo.

[16] FERNANDO B. SANDOVAL: *La industria del azúcar en Nueva España,* Publicaciones del Instituto de Historia, serie 1.ª, núm. 21, UNAM, 1951, pág. 51.

[17] JOSÉ JESÚS HERNÁNDEZ PALOMO: *El aguardiente de caña en México,* cit, pág. 45.

Las disposiciones de las autoridades civiles fueron respaldadas por las de los eclesiásticos. Un obispo llegó incluso a amenazar a los fabricantes con la pena de la excomunión. En este contexto, un grave incidente se produjo cuando en 1763 las autoridades descubrieron un envío de 92 barriles de aguardiente que venían de San Luis de la Paz para su venta en México y que los peritos dictaminaron que estaba hecho con miel.

Anteriormente, los cosecheros de San Luis de la Paz habían solicitado, en efecto, licencia para la elaboración de aguardiente de uva ante la mala calidad y dureza de ésta, que no era apropiada para la conversión en vino. La licencia se les concedió, pero sólo para el de uva y no para el de caña ni para la mezcla de ambos. El incidente, por otra parte, volvió a poner de manifiesto una realidad que era bien conocida: que gran número de militares se dedicaban a la fabricación y venta del aguardiente de caña, amparados por su misma condición y fuero que les seguían protegiendo en la práctica de cualquier otra jurisdicción [18]. Las prohibiciones de los licores, «aunque fuesen legítimos de Castilla», eran, por consiguiente, fácilmente burladas y quienes se empeñaban en la persecución lo que conseguían era acrecentar su impopularidad.

Una nueva época se abre en la actitud de las autoridades ante la extensión del aguardiente tras la llegada a México de don José de Gálvez (1765-1770), famoso reformista del reinado de Carlos III, y consciente desde el primer momento de que el aguardiante de caña era «un mal inevitable y necesario». Según los datos recogidos por mandato del mismo Gálvez había un consumo anual de 80.000 barriles en todo el virreinato, cifra ésta que Hernández Palomo considera bastante acertada. Con una visión verdaderamente racionalista, el «visitador» consideró que con la imposición de un derecho de 10 ó 12 pesos por barril se podía obtener un considerable ingreso anual con el que atender las fortificaciones del virreinato [19]. Gálvez comprobaba que había alambiques hasta en los conventos de monjas y religiosos. De aquí que su plan, presentado con un gran realismo, partía del hecho de que no podía suprimirse el consumo de licores fuertes «con los que están ya connaturalizados sus habitantes». En cuanto al problema de los efectos nocivos para la salud, consideraba que también otras naciones de América consumían el mismo licor. El proyecto de Gálvez era, por consiguiente, rechazado. Sus causas eran de índole moral, pero también económica: los intereses del aguardiente peninsular, especialmente el catalán [20].

---

[18] José Jesús Hernández Palomo, cit., pág. 59. En opinión del autor del presente trabajo, esta inclinación general se explica por los fáciles y pingües beneficios que ofrecía el negocio. El consumo de aguardiente de caña se convirtió en uno de los actos más prohibido y perseguido por las autoridades. Las mismas epidemias que tuvieron lugar en México en el siglo XVIII fueron achacadas al consumo del aguardiente. En la famosa *Instrucción* del conde de Revillagigedo, de 18 de noviembre, al marqués de las Amarillas (1754) se insistía repetidamente en las fábricas ocultas de aguardiente y en la poca fiabilidad de los mismos encargados de exterminarlas. No dudaban tampoco en considerar la capital del virreinato como «asilo de cuanto vicioso vagabundo hay en el Reino».

[19] Vid. Luis Navarro García: *Don José de Gálvez y la Comandancia General de las Provincias Internas del Norte de Nueva España*. Sevilla, 1964, págs. 143 y ss.

[20] J. J. Hernández Palomo, cit. pág. 70. La respuesta al proyecto de Gálvez fue rechaza enérgicamente por el virrey Arriaga («pudo V. E. bien no haberla solicitado») con una argumentación que, en opinión de Hernández Palomo, no se basaba en la realidad que se le había planteado sino en virtud

El proyecto de Gálvez de legalizar la elaboración y comercio del aguardiente de caña obedecía naturalmente al reconocimiento de una situación de hecho y a la dotación del Real Erario de un nuevo impuesto. Según Fernand Braudel, en 1786 el virrey de México, Bernardo de Gálvez, expresaba su satisfacción ante el gusto que los indios tenían por la bebida y recomendaba que se extendiera entre los aún inocentes apaches del norte de México como la forma mejor de «crear una nueva necesidad que les reconozca claramente su obligatoria dependencia de nosotros» [21]. Era, finalmente, en 1796 cuando, por una Real Orden de 19 de marzo se concedía licencia para la fabricación y consumo del aguardiente de caña. Al final, venía a reconocerse de manera legal lo que en el marco de la realidad venía haciéndose desde el momento mismo de la conquista.

Si, ciertamente, los virreyes se habían obstinado en prohibir el aguardiente de caña alegando que perjudicaba la salud y favorecía la comisión de «pecados, desafueros y delitos», también habían tenido en cuenta los intereses comerciales peninsulares. Las compras del aguardiente español habrían de bajar considerablemente. Ni que decir tiene que el contrabando de aguardiente mexicano tomó grandes proporciones. De Veracruz se llevaban a México toneles vacíos, aparentemente llenos de vino español, con los que obtenían las licencias para pasar por las aduanas, pero en Orizaba o Córdoba los llenaban de aguardiente [22]. Según datos de Hernández Palomo, el costo total de un barril de aguardiente de Castilla eran de cuarenta y cuatro pesos y dos reales. Considerando los distintos impuestos y derechos que tenían que pagar los precios de cada uno de los barriles eran los siguientes: en Cádiz valía dieciocho pesos seis reales; en Veracruz, treinta pesos cuatro reales, y en México, el arriba indicado de cuarenta y cuatro pesos dos reales. Por el contrario, el costo total de un barril de aguardiente de caña era de veinticinco pesos, siete reales y tres maravedíes, diferencia de precio más que suficiente para justificar su alto consumo en relación con el español.

La tequila

Al parecer se conocía ya en época prehispánica. La tribu de los *tiquila* o *tiquilos* la elaboró en Amatitlán, cociendo el cogollo de manguey y fermentando y destilando su jugo [23]. En la *Carta de Relación* enviada por Cortés a Carlos V se tiene la prueba de que el vocablo *maguey* era ya conocido en otras tierras americanas, como las Antillas. Al describir los mercados señala, entre otras cosas, «la miel de unas plantas que llaman en las otras y éstas *maguey,* que es muy mejor que arrope, y de estas plantas hacen azúcar y vino que, asimismo, venden» [24]. Se debe al médico español Francisco

---

de otros intereses, como podían ser el comercio del aguardiente procedente de Cataluña o el mismo consumo del pulque.

[21] F. BRAUDEL: *Civilization and Capitalism,* cit. vol. I, pág. 248. Según propia advertencia, la cita no puede documentarla por tener «la referencia perdida».

[22] FERNANDO SANDOVAL: *La industria del azúcar en Nueva España,* cit. pág. 166.

[23] En *Enciclopedia de México,* dirigida por José Rogelio Alvarez, México, 1977, vol. XII, pág. 133.

[24] *Historia de México escrita por su esclarecedor conquistador Hernán Cortés.* Notas de A. Lorenzana, 1829, pág. 149.

Hernández, autor de la obra *Rerum Medicarum Novae Hispaniae Thesaurus,* publicada en Roma en 1648, la primera catalogación de las especies y variedades de maguey con sus destacadas aplicaciones medicinales transmitiendo algunas de las tradiciones indígenas y sus propias experiencias en el trato con los enfermos [25]. La tequila era bebida sólo por los sacerdotes y ancianos. En 1651 otro médico español, Jerónimo Hernández, señalaba que la tequila era usada por el pueblo para la cura, por frotación, de la falta de movimiento en las articulaciones. Durante la época colonial, especialmente en el siglo XVIII, fue alcanzando cada vez más incremento en las tierras de Jalisco. En 1795, José María Guadalupe Cuervo recibía del rey la primera concesión para producir tequila. En la primera mitad del siglo XIX, cuando ya México era un país independiente, José María Castañeda ponía en marcha la «Antigua Cruz», fábrica de vino mezcal, que sería adquirida en 1873 por Cenobio Sauza, quien ese mismo año iniciaba la exportación del producto al enviar seis botijas y tres barriles a los Estados Unidos.

El pulque

Una de las bebidas alcohólicas más extendidas en México era el pulque. Era de uso corriente ya en la época prehispánica [26]. En la época de la conquista llamó la atención de los españoles, pues aquella bebida, hecha de pita, «intoxicaba como vino». Estaba de tal manera arraigado en aquella sociedad que queda constancia en los códices de la época [27]. Por sus características naturales, México era la tierra más apropiada para la elaboración de esta bebida, por otra parte tan arraigada [28]. Los eruditos, curiosamente, se han interesado por el origen y posible significación del término. Según Clavijero, *pulque* no es una palabra ni española ni mexicana, sino tomada de la lengua araucana que se hablaba en Chile y en la que *pulque* es el nombre general de las bebidas que los indios usan para embriagarse siendo difícil imaginar cómo este nombre pasó a México [29]. El mismo Reclus tampoco supo explicar cómo los españoles de México tomaron «el nombre araucano de pulque para designar el licor de maguey, en otros tiempos conocido de los mexicanos por el nombre de *octli* [30].

Desde el principio, naturalmente los españoles, especialmente los eclesiásticos, sintieron ciertos escrúpulos ante esta bebida. El padre fray Diego González, de la Orden de la Merced, fue interrogado acerca de «si todos los que administran y venden

---

25 Sobre el maguey, vid. Río de la Loza: *Apuntes sobre algunos productos del maguey.* En «Bol. Soc. Geog. y Estad.» (México, 1864), núm. X, págs. 531-539; y M. Morton Gómez: *Aprovechamiento industrial del maguey.* Facultad Nacional de Ciencias, México, 1925.

26 Rafael Martín del Campo: *El pulque en el México precortesiano.* En «Anuario Instituto de Biología» (México, 1938), tomo IX (1, 2), 7, 8.

27 Oswaldo Gonçalves de Lima: *El maguey y el pulque en los códices mexicanos.* México, 1965. Vid. bibliografía en págs. 245-259.

28 A. Sánchez-Marroquín: *Nuevos datos acerca de la microbiología del pulque.* En «Memorias de la Rev. de la Real Academia Nacional de Ciencias» (México, 1949), núm. 56, págs. 505 y ss.

29 Francisco Saverio Clavijero: *The History of Mexico.* Londres, 1807, pág. 435.

30 Elisée Reclus: *Nouvelle Góegraphie Universelle.* París, vol. XVII, pág. 283.

pulque podían ser absueltos sacramentalmente» [31]. Al fin, el pulque pudo venderse sin culpa y sin pecado, fundándose tal resolución en el *Eclesiastés,* cap. 38, según el cual: «Dios creó el vino para deleite del hombre, mas no para la embriaguez.» En contra se dijo que las pulquerías eran «sinagogas de hombres malévolos, ociosos y vagabundos». El mismo P. González hizo recuentos de mitos: «Desde el tiempo que el maguey se planta, se traspone, crece y madura y le sacan el *agua miel* es una continuada superstición, pues todo lo hacen con ceremonias diabólicas y adiciones idolátricas. Cuando estrenan el pulque nuevo, tienen una ceremonia idolátrica: convidar a los amigos, encienden el fogón y lo primero es ofrecerle al fuego un cantarillo de pulque; lo demás se reparte en jícaras a los convidados. Entonces uno de los viejos, que son los maestros de ceremonias, derrama un poco en el fuego diciendo con mucha sumisión: «Dignaos, Señor, de recibir este poco de pulque que os ofrezco» [32].

La generalización del pulque en Nueva España, a la vista de los documentos existentes al respecto, fue realmente extraordinaria. En las tabernas donde se vendía la bebida —las pulquerías— eran continuos los desmanes. En un *informe* sobre el particular, se advierte sobre los desmanes que ocurren en los días festivos y de cómo en las procesiones de Semana Santa se «retrae la atención en actos tan sagrados que en ofensa de Dios, del orden público y de la decencia se cometen en las pulquerías de esta capital» [33]. Se nos dice también que la concurrencia a las tabernas y pulquerías era mayor a partir del anochecer y que eran continuas «las quimeras, heridas y aun muertes». Por otro lado, la renta que al Estado le producía el pulque era verdaderamente fabulosa [34]. La misma bebida con frecuencia, en cuanto a su misma composición, era objeto de continuos fraudes, pues «la vician y fortalecen con palos y yerbas».

En cuanto a los derechos fiscales sobre el pulque (del cual se ha dicho que equivalía a la mitad de la renta de las minas de plata), el Consulado de México se quejaba en 1788 de «cómo esta bebida soportaba de dos años a esta parte unos derechos que exceden a un 200 y 50 por 100 sobre su costo principal, se ha cortado el consumo y, por consiguiente, la ocupación de sirvientes, padeciendo también los dueños de las haciendas pulqueras en el valor de sus fincas» [35]. Según la citada queja del Consualdo, «siempre sucede así a los que entienden que el bien de la Real Hacienda pende de subir los derechos sin hacerse cargo de que los consumos bajan a proporción de la carestía, que, por otra parte, debilitan los tratos que inutilizan de pagar otros derechos a la gente bien ocupada y que la gente pobre no puede hacer rico al soberano, bien es que aquí cada uno tira a engrosar el ramo que administra sin detenerse en que aniquila en otros muchos a la Real Hacienda». El pulque, desde el punto de vista de la Administración y, en concreto, de la Real Hacienda, era una

---

31 Vid. FERNANDO OCARANZA: *El pulque, los mercedarios y los franciscanos,* en su libro «Capítulos de la historia franciscana. Primera serie», México, 1933.

32 *Enciclopedia de México,* cit., vol. X, pág. 1139.

33 *Informe sobre pulquerías y tabernas. Año 1784,* «Boletín Archivo General de la Nación» (México, 1947), XVIII, págs. 187-236.

34 Al igual que sobre el aguardiente de caña, el señor HERNÁNDEZ PALOMO ha trabajado sobre la renta del pulque en el México Colonial. Desgraciadamente, no hemos podido consultar sus trabajos al respecto.

35 AGUSTÍN CUE CÁNOVAS: *Historia social y económica de México (1521-1854),* México, 1963, pág. 109.

magnífica fuente de ingresos. Desde el punto de vista de la sociedad, en cambio, una de las mayores fuentes de miseria y estulticia.

Los aguardientes de México y sus efectos

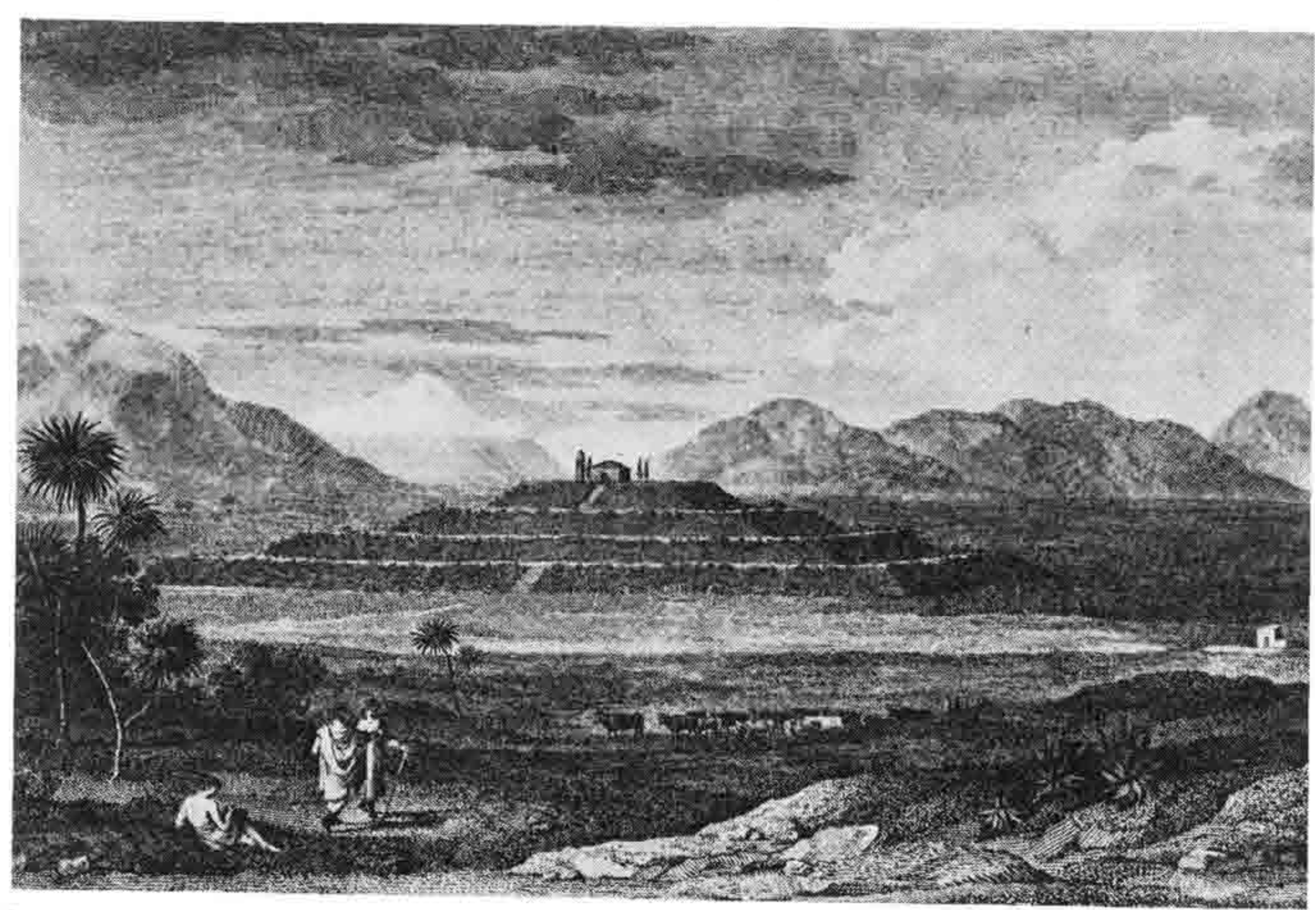
La documentación del Museo Británico de Londres, anteriormente mencionada, ofrece un gran interés por cuando nos da una detallada relación de alcoholes existentes. Se trata de un verdadero recetario que no sólo se limita a su composición (cómo se hacían aquellas diferentes bebidas alcohólicas), sino a sus efectos. Se adiverte claramente que quienes ofrecían aquellas «recetas» sobre el modo de elaborar aguardientes sentían al mismo tiempo escrúpulos ante las consecuencias derivadas del estado de la embriaguez. Por ello, en todos y cada uno de los casos se ofrecen, también, los efectos negativos de aquellas bebidas tan apreciadas, por otra parte, en la población. Piénsese que cuando México había obtenido la independencia se decía de las indias que «gastan en seguida el producto de las mercancías que han vendido en el mercado para comprarse un vasito de chinguirito» [36].

El chinguirito. Según el *recetario* del Museo Británico, para la elaboración del aguardiente que en Nueva España llaman *chinguirito,* se coge un tercio de miel y se echa en una tina o cuero de toro, y a dicha miel se le echan diez cántaros de agua caliente y se deja en parte que esté abrigada, de modo que no entre ningún viento. Esta luego empieza a hervir naturalmente y está a lo menos quince o veinte días en infusión, tomando cuerpo, regustando dicho cuero o tina todos los días con el cuidado de que haya lumbre en el cuarto donde estuviere. Una vez que ha parado el hervor y está sosegada dicha infusión de agua y miel, se tiene prevenido el alambique por donde se ha de sacar dicho *chinguirito.* A éste, para darle fortaleza, algunos acostumbran a echarle alguna cebada, alumbre, canina de perro y timbre, no porque haya menester ningún ingrediente de los dichos, pero sí para violentarlo y hacerlo más activo. De esta suerte se pueden labrar tantas cuantas cargas de miel se quisieran, con la advertencia de que mientras más gruesa sea la miel más cántaros de agua aguanta y tiene mejor cuenta al que lo labra.

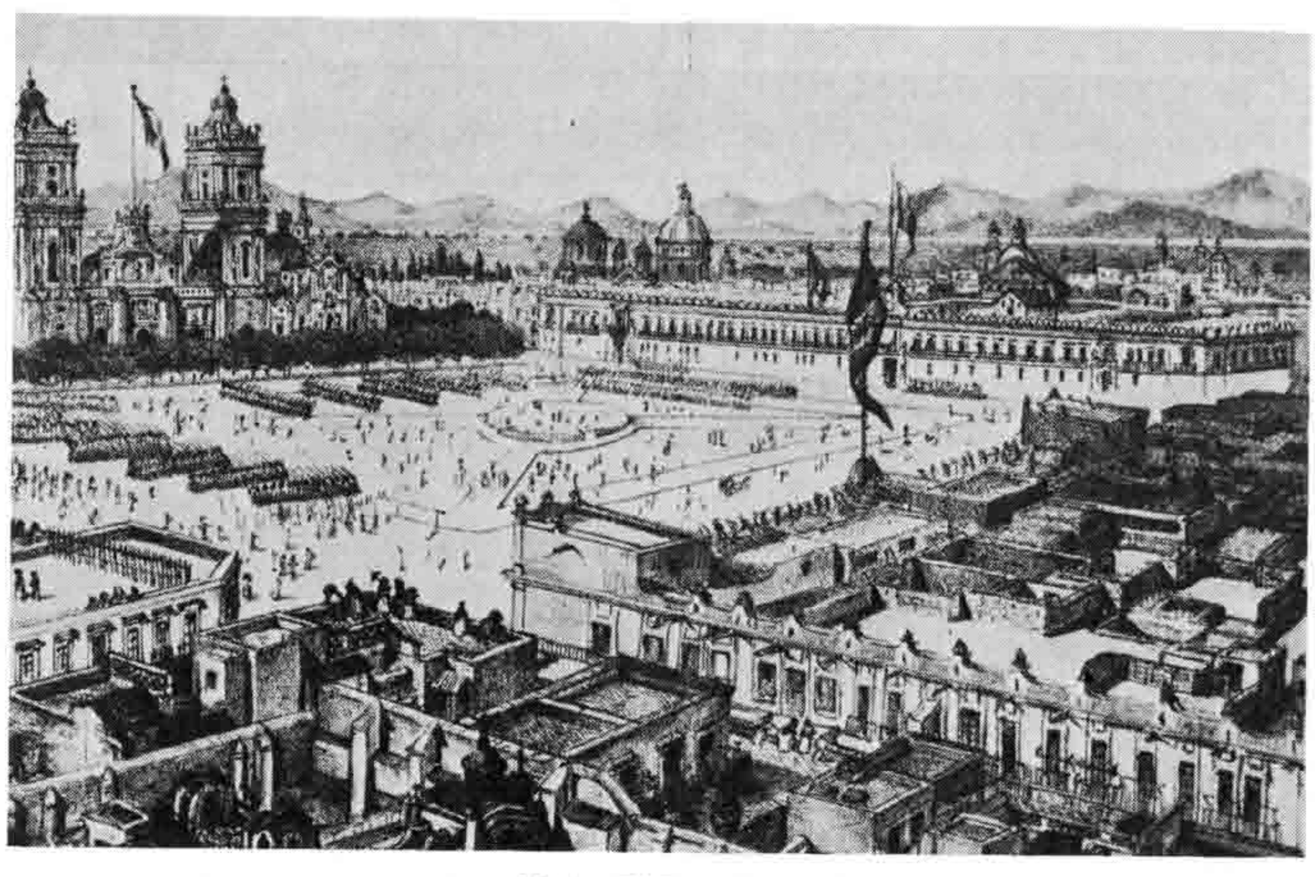
Daños que causa. Este *chinguirito,* a causa de ser licor espiritoso, de complexión cálido y seco por la fermentación de la miel, al que lo usare le puede acaecer *gonorreas,* de que se originan *gálicos.* Y tomado en abundancia, por lo espirituoso, sofocaciones como se ha visto. Y cuando no suceda la sofocación, pasmos secos, por introducirse en la sustancia de los nervios y masa sanguinaria, resultando apoplejías, fiebres y parálisis y ocasiona mucho más daño si se le agrega para su fortaleza el alumbre, la canina de perro, el timbre, el albor del Perú y otros ingredientes para la astringencia de estos compuestos que hacen subir su malignidad de grado.

El refino. Se nos dice que para hacer refino del *chinguirito* se cogen dos botijas de dicho aguardiente que hayan salido por el alambique volviéndose a echar de nuevo en el alambique, resacándose de modo que de dichas dos botijas quede una. En esto

[36] CLAUDIO LINATI: *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1898), lámina 14 (cit. en HERNÁNDEZ PALOMO, *op. cit.,* pág. 23).



La pirámide de Chulula. México. De Alexander von Humboldt. «Vues des Cordillères et Monuments des peuples indigènes de l'Amérique.» Paris, 1816



México: El Zócalo DF

consiste el refino, que vale más que el aguardiente y, de esta manera, se pueden resacar cuantas *porciones* se quieran. En cuanto a sus efectos nocivos se nos dice que por ningún evento se puede tomar por sí solo, pues causará duplicadas las enfermedades mediante las partículas alcalinas y sulfúreas que goza. Se advierte que «si alguno llegare a tomarlo, aunque sea corta cantidad, tiene manifiesto peligro de la vida».

Las mistelas. Tal como dice el «recetario» que analizamos, se obtienen del *refino* al que se echa, «estando ya sacado por alambique y echado en el barril o botija», anís, limón o canela. Se advierte, en cuanto a los efectos de la bebida, que es nocivo a la salud en mayor medida que el aguardiente de caña o refino dados los agregados de su composición, pues «a más de los accidentes referidos puede causar disenterías de sangre, úlceras en los intestinos y, por lo que dice arriba de *gálico,* pasarse éste a cuarta especie y volverse lazarino».

El mezcal. «Para fabricar el mezcal que se labra en tierra caliente, se hace un hoyo y en él se pone lumbre o leña a modo de barbacoa y, estando bien caliente dicho hoyo, se echa fuera la lumbre y se llena de cabezas de maguey y se tapa. Y así que se consideren estar soasados se sacan y se echan en unas canoas y allí se martajan, y bien exprimido aquel zumo se va echando en los alambiques y va saliendo el mezcal. Si se quiere levantar de punto que llaman *refino* para regalar, se echa el primero que salió en dichos alambiques y, vuelto a destilar por segunda vez sin llevar ingrediente alguno, y éste es el mezcal, que sale sólo de los magueyes pequeños y cabezas de los grandecitos, sin más que dicho zumo». En cuanto a los efectos, se nos dice que esta bebida es también nociva por la composición del maguey caliente y seca por naturaleza, originando además de las enfermedades dichas hidropesías.

El mingarrote o vingui. Se designa con este nombre al mezcal de Querétaro, también llamado *mesquital* y *pachuca,* que se hace del pulque «y éste, como es de parte tan lejos y abunda, no pueden costear el traerlo a México, ni por allá hay consumo de él por ser malo y no de la calidad del que se labra en Cempoala y sus territorios y así lo divierten en labrar dichas bebidas. El modo de labrarlo es como el mezcal arriba dicho, salvo que no se echa el maguey a soasar ni las cabezas, sino el pulque líquido o sus asientos. Y así a éstos se echa una gallina o capón tostado y bien molido en el alambique, para que uno y otro estile por él, como dicho llevo en las mistelas de anís. Es de gran distancia y si se vuelve a refinar, como dicho es arriba, sale más fuerte y activo». *Efectos:* «éste se hace dañoso, mediante el quitársele las partes húmedas de que goza el pulque con la fermentación que necesita para su denominación».

Tepache u ojo de gallo. «El tepache se hace del pulque y si es de Tlachicue (que también es pulque) sale mejor, porque aunque el pulque de Cempoala es bueno por ser de magueyes *capones merdones* y otros muchos nombres que tienen y ser de todos de sazón, no sale tan bueno como del dicho tlachicue, con ser los magueyes de donde salen chicos y quebrados con ninguna sazón, los cuales abundan en los pueblos circunvecinos a México, y los indios, dueños de ellos, venden los dichos tlachicues para labrarlo, que es en esta manera: en una olla se echa dicho tlachicue y la cantidad de miel que se echa de ver será necesaria, unos chiles anchos enteros, unos gramos de pimienta de Tabasco y, si le quieren añadir unos clavos de comer, y se está veinticuatro horas en infusión, al cabo de llas se experimenta una bebida muy fuerte

y saludable del estómago». Los *efectos:* «esta bebida, por ser su composición del tlachicue, que es cálido y seco y de magueyes sin sazón, puede causar los mismos daños que se expresan en la calidad del aguardiente tomada dicha bebida con exceso; pues ya se ha experimentado en algunos sujetos que bebida con parsimonia les ha corregido la irritación de viente y su fluxo».

Charape. «Es lo mismo que el tepache, aunque no está puesto en uso en México, porque sólo en Michoacán se estila. Tiene distinta fábrica que el tepache, porque se echa tanto del pulque como de agua, piloncillo, panocha, azúcar o melado, y sale de esto el *charape* que en los estrados y fandangos se usa en dicho Michoacán». Los efectos señalados son similares a los que producen las bebidas anteriores.

Sangre de conejo. «La sangre de conejo se hace de pulque bueno. A éste se le echa el dulce necesario de azúcar panocha o marquesote de rosa encarnado, pimienta y clavo, dándole el color con tuna colorada y a falta de ella con panecillo». *Efectos:* «esta bebida, por ser su composición de pulque y tuna, no se hace muy nociva mientras no goza fermentación, pero en teniéndola causará dolor de cabeza e irritación en las membranas del estómago y diarrea».

Pulque de piña. «Esto es lo mismo que sangre de conejo, con sólo la diferencia que se muele la piña, se amasa con el mismo pulque y bien colada se echa y revuelve. Esta bebida tiene los mismos efectos que la antecedente.»

Pulque de huevo. «Este lo venden en las fiestas, como los dos antecedentes, y para hacerlo se le echan los huevos necesarios, azúcar o panocha y se bate como chocolate. A esta bebida le sucede lo mismo que a las dos antecedentes.»

Polla ronca. «La polla ronca es pulque y chinguirito. Dice un borracho: "veamos una polla ronca" y le dan la mitad de un pulque y la mitad de un chinguirito. Esta bebida, luego que se incorpora el aguardiente con el pulque, hace causar fermentación por ser contrarios y, por lo mismo, nocivo a la salud y causará los accidentes que se expresan en la definición del aguardiente con más prontitud.»

Mantequilla. «Llega otro y pide una mantequilla. Le dan la mitad de tepache y mitad de chinguirito. Esta se compone de tepache y chinguirito, que una y otra materia son cálidas, secas, nocivas a la salud y causan los accidentes ya dichos en la denominación de la mistela.»

Chilocle. «Hay otro modo de bebida que llaman chilocle. Esta usan los borrachos en tiempos fríos, que se hace de esta manera: se coge una porción de pulque, unas cabezas de ajo, chiles, pasillas, sal y todo esto bien desleído en dicho pulque, se deja un poco y se bebe. En esta bebida me remito a lo que llevo expresado en la mistela, aunque con mayor brevedad puede causar los accidentes, pues su compuesto se usa para con mayor brevedad actúen los cáusticos aplicados a la parte externa, y así, por consecuencia, sale que el sujeto se lo tome se pone al cáustico en la parte interna, resultando de esto corrupción en los intestinos, fiebres malignas que causarán la muerte a los que lo tomaren.»

Punche de pulque. «El punche de pulque se le echa al dicho pulque la mitad de agua al correspondiente y se le exprimen unas naranjas con su azúcar necesaria. Este es fácil de causar dolor de cabeza y estómago por su composición de agua, pulque y naranjas tomado con exceso.»

El aguardiente de Castilla

Para distinguir al «chinguirito» o aguardiente de caña de los aguardientes procedentes de la Península, se denominaba a estos «aguardientes de Castilla». En propiedad la denominación es inexacta porque practicamente la mayor parte del aguardiente «castellano» procedía de Cataluña. Desde el siglo XVII, las cosechas de Jerez de la Frontera, Puerto Real y el Puerto de Santa María fueron insuficientes para abastecer las flotas que desde Sevilla y Cádiz se dirigían a América [37]. La capacidad exportadora de los campos andaluces en lo que se refiere al comercio de vino y concretamente de aguardiente será superada con creces por Cataluña [38]. La exportación del aguardiente catalán a América fue de tal magnitud que constituyó la base fundamental de toda la exportación de esta región a América durante la primera mitad del siglo XVIII [39]. Una de las razones principales de este comercio atlántico del aguardiante venía condicionada por la misma baja calidad de los vinos catalanes (bajos de color y de escasa fuerza alcohólica) que hacía prohibitivo su comercio más allá del marco puramente local a menos de su transformación en aguardiente [40]. El aguardiente se convertía a su vez, por consiguiente, en el factor que impulsaba no sólo el comercio catalán sino también la misma expansión del viñedo en esta región.

En el siglo XVIII, el aguardiente catalán contaba ya con una larga tradición que algunos eruditos remontaban a siglos anteriores [41], donde la destilación se había iniciado a comienzos del siglo XVI. A pesar de las trabas de la legislación, los activos comerciantes catalanes lo consiguieron introducir dentro de los productos del monopolio gaditano, no sin las protestas de los cosecheros andaluces. Finalmente, por una resolución de 1736 se reconocía el derecho de aragoneses, valencianos y catalanes al libre tráfico del aguardiante y a su exportación a los reinos castellanos y a América [42]. Según datos de Martínez Shaw en 1746 entraban en Cádiz rumbo a las Indias la cantidad de 191 decenas de barriles de aguardiente, siendo en 1753 de 251 docenas de barriles [43]. El aguardiente «castellano» evidentemente inundaba Nueva España.

El alcoholismo de Nueva España

El problema del alcoholismo es, sin duda, uno de los problemas más graves que ha

---

[37] H. SANCHO DE SOPRANIS y J. A. LASTRA TERRY: *Historia de Jerez, III,* cap. VI. pág. 8.

[38] Vid. E. GIRALT y RAVENTÓS: *La viticultura y el comercio catalán del siglo XVIII.* «Estudios de Historia Moderna» (1952), tomo II, pág. 168.

[39] CARLOS MARTÍNEZ SHAW: *Cataluña en la carrera de Indias.* Barcelona, 1981, pág. 200.

[40] CARLOS MARTÍNEZ SHAW: *La fabricació de l'aiguardent.* «L'Avenç» (1980), núm. 32, págs. 38-44.

[41] En el caso de Reus, don Antonio de Bofarull y Broca (*Anales históricas de Reus,* II, 35) mantiene que en la temprana fecha de 1504 el aguardiente era uno de los productos principales de su comercio.

[42] Vid. C. MARTÍNEZ SHAW: *Cataluña en la carrera de Indias,* cit., pág. 212. Los cosecheros andaluces eran, desde luego, incapaces de abastecer de aguardiente a la flota de Indias, pues en 1746 Cádiz contaba tan sólo con una fábrica de mistelas y rosolíes.

[43] Vid. Cuadro 7 del citado libro de *Cataluña en la carrera de Indias.*

agitado siempre a las sociedades en todos los tiempos [44]. Durante muchos años en todos los países prácticamente del mundo occidental las consecuencias derivadas de la bebida, en cuanto iban contra la «salud nacional» levantaron grandes polémicas [45]. En todos los países fueron continuas las prohibiciones o al menos las restricciones impuestas mucho más en teoría que en la práctica sobre el consumo de bebidas. En Inglaterra, por ejemplo, el consumo de bebidas alcohólicas aumentaba en los tiempos de guerra, siendo los soldados los típicos bebedores. En 1763, un médico inglés manifestaba que el vino y los licores tendían a suprimir las «enfermedades pútridas» y era indispensable para la buena salud de la tropa [46].

Se trataba de una de las típicas justificaciones para beber. En México precisamente también los defensores del aguardiante sostenían que el chinguirito tenía grandes virtudes curativas, y en 1758 el Protomedicato de México declaraba que el aguardiente de uva hecho en España era más perjudicial que el de caña, por tener mucho ácido sulfúrico y materias acres que lo hacían ardientes y «cuasi corrosivo adverso sobremanera a la máquina viviente» [47]. Con unas u otras justificaciones el hecho es que la embriaguez en México era verdaderamente asoladora. En el *Informe sobre pulquerías y tabernas de 1784* se decía que la embriaguez dominaba a gran parte de hombres y mujeres, «especialmente entre los indios, negros, mulatos, zambos y demás castas que hay en este numerosísimo pueblo, debiendo también contarse no pocos borrachos aún entre los que se llaman o reputan españoles y algunos de los que efectivamente lo son» [48].

La misma *memoria* del Museo Británico, que por otra parte no era sino un recetario de cómo fabricar los aguardientes, llamaba la atención sobre la tremenda plaga del alcoholismo. «Por último —dice— todas estas bebidas, tomadas con la demasía que se acostumbra, causan la privación de sentidos, resultando de ésta los estupros, sacrilegios, adulterios, incestos, robos y muertes que se experimentan así asesinas como violentas, con que se tope con la causa del porqué suceden y sólo queda la presunción de ser originadas de la continuación de estos brevages que les priva de la razón y juicio para aplicarse al trabajo por lo que se nota tantos vagabundos,

---

[44] Vid. GEORGE BAILEY WILSON: *A statistical review of the variations during the last twenty years in the consumption of intoxicating drinks in the United Kingdom and in convictions for offeces coneected with intoxication, with a discussion of the causes to with these variations may be ascribed.* «Roy. Stat. Soc.» (London, 1911-1912), LXXV, págs. 183-247.

[45] Vid. SIR VÍCTOR ALEXANDER HORSLEY: *Alcohol and the human body: an introduction to the study of the subject, and a contribution to national health.* London, 1907 (6.ª ed., 1920). Horsley era precisamente, en Inglaterra, la primera figura sobre alcoholismo.

[46] Vid. SIDNEY JAMES WEBB: *The history of liquor licensing in England, principally from 1700 to 1830.* London, 1903.

[47] FERNANDO SANDOVAL: *La industria del azúcar en Nueva España,* cit., pág. 165.

[48] En «Boletín Archivo General de la Nación» (México, 1947), XVIII, págs. 199 y ss., donde se dice también que se «hallan tantos ebrios en las pulquerías, tabernas, calles y salidas de México, que justamente se afirma produce aún muchos desórdenes la borrachera y estar actualmente muy arraigada en las gentes de su misma plebe» (pág. 201). El informe sostiene que en todos estos aspectos (también en la degeneración de las costumbres con inclusión del clero secular y regular, y la misma desnudez que hay en la gente baja) se advierte en México un indudable empeoramiento.

trapientos y casi desnudos, que por el vicio y falta de trabajo en que ganan para mantener sus obligaciones, abandonan sus mujeres e hijos, las que careciendo del alimento y vestido, las exponen a la incontinencia después de haberlas molido a golpes y a palos. Y, por el contrario, las que tienen, las que llaman *almuercerías* (propios *lupanares)* y oficinas del *Diablo* andan bastantemente bien y escandalosamente vestidas a costa de la maldad e insolencia, y en las más boticas donde se vendan estas medicinas propias a la pérdida de la continencia y salud se experimenta el buen porte y abundancia de sus dueños, adquirida a precio de la perdición de todos los que las gastan, principalmente de criados, de que carecen las familias honradas, por estar entregados al vicio de la bebida de que hacen gala y principalmente los pages o cocheros que a las dos de la tarde no hay uno que esté en su juicio, ni oficial alguno de quien se puedan fiar las maniobras a más de que en estas oficinas se ocultan muchos robos, que por el criado, page o cochero, que no tiene para beber pesca lo que puede en su casa y lo empeña para la bebida, que continúa hasta que remata la prenda» [49].

A pesar de la propensión de los mismos españoles a la bebida y al alcoholismo, éste era más grave en Nueva España por cuanto afectaba como una auténtica plaga a la población indígena. A finales del siglo XVIII el virrey de Perú Gil de Taboada decía que «siendo los indios propensos a la ociosidad como a la embriaguez, no satisfechos con sus antiguos brevajes, se han entregado con insaciable sed al uso del aguardiente, de que abunda en este reino, por muchas haciendas de viña, y teniendo acreditada la experiencia que a más de hacer infecundo al indio, este licor de fuego electriza su naturaleza demasiado cálida, se demuestra también que por uno y otro medio este vicio es el exterminador de su nación» [50]. Evidentemente, la inclinación a la bebida del indígena (probada mediante los mencionados brevajes en la época precolombina) era agravada con el vicio del alcohol que venía del Viejo Mundo. El «Informe sobre las pulquerías y tabernas», antes citado, hablaba de *los desórdenes que causa la embriaguez en México y cuán arraigado se halla este abominable vicio en las gentes de su ínfima plebe.*

Contra este estado de cosas (contra la misma fabricación del aguardiente) proliferaron, por supuesto, las medidas dictadas por la Administración, obedeciendo casi siempre a razones morales. Otra cosa fue, sin embargo, su aplicación y cumplimiento. En lo que respecta a la campaña contra las bebidas prohibidas se ha dicho que fracasó porque no estaba fundada, de parte de España, en un sincero propósito de guardar la salud y la moralidad de los habitantes de la Nueva España sino el comercio [51]. La incidencia del consumo de aguardiante era un hecho, que, por supuesto, se mantendría una vez que España dejara la gobernación de México.

MANUEL MORENO ALONSO
136 Oxford Gardens
LONDON W10
Gran Bretaña

---

[49] BM. Add. MS. 1976, fols. 44-45.

[50] ANTONIO PIGA PASCUAL: *La lucha antialcohólica de los españoles en la época colonial.* «Revista de Indias» (1942), núm. 10, pág. 732.

[51] ALICIA BAZÁN: *El Real Tribunal de la Acordada y la delincuencia en la Nueva España.* «Historia Mexicana» (1964), XIII, págs. 317-345.

Literatura y magia: talismanes literarios, un antiguo ejemplo

Literatura o magia, esos difusos límites en los que la palabra adquiere de nuevo el poder de la acción o es la clave en donde se condensan los poderes, esos rincones de la historia en los que el lenguaje, por encima de su capacidad de evocación, desvela sus potencias creadoras y acaso también esos límites en los que el hombre otorgó a la palabra el poder de la magia, confiándole la esperanza incluso de sus curaciones.

Este estudio sobre los talismanes literarios forma parte de un extenso trabajo, producto de nueve años, sobre los límites de la literatura, los artificios más extraños de la historia literaria en nuestro país, laberintos, acrósticos, caligramas, entre otras fórmulas, que constituyó nuestra tesis doctoral.

Los llamados pentacrósticos literarios o laberintos tienen, sin duda, sus raíces primitivas en estos talismanes o fórmulas mágicas, si bien en éstas no fue la razón estética la que los motivó y son ya lejanos los parentescos.

Su ámbito

Antes de entrar en el estudio de un conocido y a la vez difícil texto, que pueda servir de ejemplo de la relación que manifiestan algunas fórmulas literarias con sus antecedentes herméticos, conviene centrar el tema sobre estos misteriosos talismanes [1].

Según la tradición árabe, el personaje bíblico Salomón fue el único hombre que supo someter a los «djinns» (diablos, fantasmas o genios malignos) y esto gracias a su conocimiento de la palabra, el «nombre del poder» grabado en su «sello», un anillo de su propiedad al que la leyenda concedió poderes extraordinarios.

Salomón fue para los árabes uno de los grandes profetas anteriores a Mahoma, y su papel es frecuente en la literatura: *Las Mil y Una Noches* entre otros ejemplos en los que aparece el anillo mágico como tema de diversos argumentos. En este libro se conceden propiedades alquímicas al anillo, como ha demostrado Michel Gall [2] a través del cuento en que Salomón lo pierde, y con él su poder. Ese anillo le fue concedido, según diversas tradiciones, tras su coronación por los cuatro «ángeles guardianes» (de los vientos, las aguas, los animales, los demonios), lo que puede relacionarse con los cuatro elementos. Pero el anillo tenía grabado un sello, que es el que, al parecer, le confería grandes poderes.

---

1 Sobre amuletos y talismanes destacamos el trabajo de F. CABROL: «Amulettes», en *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne* (París: Libraire Letouzeg et Ané, 1924), vol. I, 2.ª parte, págs. 1784 y ss.; como el que incluye en la misma obra H. LECLERCQ, titulado «Labyrinthe», *op. cit.*, vol. VII (1928), págs. 974-982.

2 Véase MICHEL GALL: *Los secretos de «Las Mil y Una noches»,* París, 1972 (Barcelona: Plaza y Janés, 1973).

La cultura árabe ha transmitido frecuentes referencias al poder insólito de amuletos, frases mágicas, talismanes y máquinas extraordinarias, algo también frecuente en las culturas occidentales.

Si las descripciones del sello de Salomón no son amplias en *Las Mil y Una Noches,* existen, sin embargo, multitud de datos en diversos libros mágicos publicados en Europa y atribuidos al citado personaje bíblico. El más conocido es el titulado *Masteah Shalomoh* o las *Clavículas de Salomón,* reeditado includo recientemente en un facsímil de un original francés de 1641 [3], obra en la que encontramos buen número de fórmulas que pueden servir como amuletos de muy diversa utilización.

El *Libro de Asmodeo* y *La Obra divina,* son también textos para la autofabricación de sellos y amuletos de magia casera.

La misma forma geométrica, como estrella de cinco puntas, con que suele identificarse al sello de Salomón, ha sido para los alquimistas símbolo de iniciación, del mismo modo que el círculo mágico que recibe en árabe el nombre de «Al-Mandal», emblema de los sabios para rechazar a los espíritus.

Según nos dice Jorge Guerra Escofet [4], Leoncio de Constantinopla, en el siglo XI, citó en un sermón de Pentecostés el poder de Salomón de controlar a los demonios; y que el Papa Inocencio VI hizo quemar en 1350 un voluminoso manuscrito titulado *Libro de Salomón.*

Todo esto tiene clara vinculación con el «Cri-yantra» o «Yantra de los Yantras» hindúes (sello de los sellos), con los «mandalas», que se desarrollaron desde el último período del hinduísmo, representados también por una complicada estrella con nueve triángulos integrados unos en otros, símbolo de la fuerza de expansión. También los curiosos emblemas «Hatti», procedentes de Anatolia y fechados sobre mediados del tercer milenio a. C., recuerdan el sello de Salomón [5].

Los símbolos geométricos de diversa forma, frecuentes también en la cultura árabe, tienen valor por sí mismos, aunque la palabra inserta en el sello mudo (en la forma geométrica), colabore en los poderes mágicos del amuleto. El amuleto, como tal, no basa su poder sólo en la decoración enigmática o los signos misteriosos insertos en él, sino también en la sustancia con que se les fabrica. A veces es este elemento único, un metal, una piedra preciosa con determinada forma, lo que constituye el talismán. El posible origen del amuleto en la medicina, entendida en un sentido amplio que incluye a la magia, puede determinar que la fórmula simbólica, la divisa enigmática, no sea en ciertos casos sino un complemento.

Pero a nosotros nos interesa sobre todo el talismán en el que aparecen letras, en el que es posible determinar una fórmula escrita. El «mantra» hindú está en relación con esa utilización de la palabra con poderes mágicos que se refleja igualmente en la cultura hebrea y que tiene su correlato en el cristianismo en el rezo, la repetición constante de una palabra o frase. *El Pesahim,* tratado de reglas rituales hebraicas

---

[3] *Clavículas de Salomón,* ed. Jorge Guerra Escofet (Madrid: Humanitas, 1981). Aquí nos dice que el historiador Flavio Josefo, en la época de Vespasiano —siglo I d. de C.— cita un libro atribuido a Salomón y muy utilizado en los conjuros.

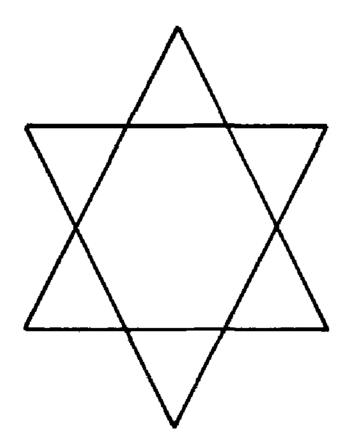
[4] Véase nuestra nota anterior 3.

[5] Véase MICHEL GALL: *Op. cit.,* págs. 149-159.

recomienda, por ejemplo, la utilización de la palabra «Shabriri» contra la fiebre y la ceguera. Es el nombre del espíritu del mal que puede conjurarse mediante un talismán triangular:

S H A B R I R I
A B R I R I
R I R I
R I

Este triángulo invertido corresponde a la mitad de la estrella salomónica de seis puntas formada por dos triángulos entrelazados.



Igualmente aparece en forma de triángulo invertido o recto otra famosa fórmula mágica «ABRACADABRA», muy extendida por Europa. El médico del emperador Caracalla, Serenus Sammonicus (siglo III) la cita en su tratado *De medicina paecepta* como remedio mágico para la fiebre, en lugar de «Shabriri».

El significado que suele darse a esta palabra es: «Lanza tu rayo hacia la muerte» y Julio César Scalígero, entre otros sabios del XVI, la hacen provenir del egipcio, griego o persa.

Es frecuente encontrarla en la Edad Media en forma de triángulo invertido, símbolo del agua, la sabiduría y la nobleza, según el pensamiento alquímico. También representa el elemento masculino y la aspiración por llegar a la verdad:

A B R A C A D A B R A
B R A C A D A B R
R A C A D A B
A C A D A
C A D
A

O bien:

A B R A C A D A B R A
A B R A C A D A B R
A B R A C A D A B
A B R A C A D A
A B R A C A D
A B R A C A
A B R A C
A B R A
A B R
A B
A

Los alquimistas la reprodujeron en forma de cuadrado para referirse a la alquimia geométrica; en forma de doble triángulo, normal e invertido, unidos por el vértices (como la figura de un reloj de arena), para definir a la alquimia triangular, y como triángulo recto, para definir a la alquimia trascendente, todo ello con sus correspondencias numéricas [6].

En definitiva, esta fórmula puede vincularse también al «notaricón» rabínico (pues aparece muy a menudo en hebreo) una de las especies cabalísticas más implicadas con los artificios literarios que estudiamos, fuente de múltiples amuletos y talismanes. Esta es la parte de la cábala que se centra en la observación de ciertas letras de un texto dado: letras iniciales, mediales o finales para formar una nueva palabra o sentencia: acrósticos, tautogramas, anagramas y otros artificios literarios se basan en los mismos procedimientos del «notaricón».

De todo ello nos da noticia Antonio María García Blanco, en su *Análisis filosófico de la escritura y lengua hebreas* [7], donde nos señala la adopción de la fórmula «Abracadabra» por griegos, latinos y cristianos. Esta palabra podría explicarse, según el «notaricón», como un compuesto de iniciales de un texto que, traducido, viene a ser «Padre, Hijo, Espíritu Santo» repetido [8].

Los gnósticos desarrollaron también talismanes con signos grabados y decoración simbólica, como los cristianos, entre los que se observa una fuerte influencia oriental desde el primer siglo del imperio. La importancia de lo sobrenatural, de lo maravilloso se evidencia en Roma desde Vespasiano, Marco Aurelio, Tiberio, Septimio Severo, en el auge de todo tipo de oráculos y amuletos que se extienden por occidente. Esto se manifiesta en los concilios, preocupados por detener esa afición hacia los augurios, adivinaciones y encantamientos tan frecuentes también en la Edad Media [9].

---

6 Véase J. IGLESIAS JANEIRO: *La Arcana de los números* (Buenos Aires: Kier, 1967), págs. 42-43.

7 ANTONIO MARÍA GARCÍA BLANCO: *Análisis filosófico de la escritura y lengua hebreas* (Madrid: viuda de José Vázquez, 1851), págs. 281-284, obra de interés a pesar de su antigüedad, para estos temas.

8 La tercera especie de cábala, la conmutativa o «temura», también tiene que ver con los procedimientos literarios que estudiamos en este trabajo, en cuanto ciencia de las permutaciones.

9 CABROL señala los diversos grupos en que puede dividirse la extensa variedad de amuletos: de

Las fórmulas de exorcismo contra el diablo son habituales en los amuletos cristianos, como un talismán encontrado en Beirut, hecho con una lámina de oro en la que aparece grabado un texto griego, y fechado en el siglo II de nuestra era. En él se alude a la cruza como talismán para hacer huir al diablo en la extremaunción, algo que es frecuente, según señala Cabrol, quien nos ofrece otros ejemplos de talismanes contra las enfermedades [10].

Pero la palabra mágica tiene su rito, su secreto y su peligro. El conocimiento de ella se basa en ciertas reglas. La tradición árabe ha transmitido muchas palabras mágicas. «Sésamo», por ejemplo, una de las más conocidas y presente también en *Las Mil y Una Noches,* designa a la simiente más reducida, pero capaz de desarrollar una planta superior, símbolo, por tanto, de microcosmos, fuente de vida y de crecimiento. Esta palabra nos recuerda curiosamente a la palabra «Zamzem» que designa la fuente sagrada de la Meca. Otras muchas palabras mágicas se usaron en la tradición árabe: «Athoray», escrita sobre una tablilla de cobre, atribuía poderes a los marinos, soldados y alquimistas. «Adelamen» sirvió, según parece, para destruir edificios, como «Altchatray», inscrita en triángulo de hierro, destruiría las cosechas. «Aldminiach» sirve para fomentar amistades y «Almazar» para provocar peleas. Para favorecer los viajes se usaba «Azobra» y «Alzofora» para los negocios. Palabras del poder supremo para los hebreos son «Schemamphoras» y «Sabaoth», como «Abraxas» para los gnósticos [11].

A lo largo de toda la Edad Media se pueden encontrar muy diversos tipos de amuletos que incluyen letras organizadas según el sistema del laberinto o poema cúbico, una de las fórmulas literarias más curiosas e interesantes de la tradición.

Más bien debemos pensar que estos poemas no son sino proyecciones literarias de aquellos talismanes, en los que evidentemente tienen sus raíces. J. Matter, en su *Histoire critique du gnosticisme* [12], ofrece varios ejemplos de inscripciones y amuletos de maleficio con letras grabadas en oro o piedras preciosas. En ellos, una serie de letras en griego están dispuestas de forma que es posible una lectura repetida en las diversas direcciones.

Un aspecto fundamental de los talismanes, que los relaciona con los laberintos, es su utilización arquitectónica.

El uso de determinadas fórmulas en iglesias, edificios públicos, puertas de las casas, parece tener su origen entre los hebreos, que aún hoy lo realizan: los «mezôuzôt», como talismanes de protección de los lugares.

En una tumba de Nubia, cerca del Nilo, transformada en iglesia copta, que se remonta al siglo VIII, encontramos ciertas fórmulas que pueden interpretarse como talismanes de protección, algo frecuente en diversos lugares de Europa [13].

---

difuntos, cristianos, medallas de devoción, gnósticos, de encantamiento o mal de ojo, médicos y fórmulas profilácticas, entre otros. *(Op. cit.,* pág. 1784).

[10] CABROL: *Op. cit.,* págs. 1796-1799.

[11] Véase MICHEL GALL: *Op. cit.,* págs. 164-165.

[12] J. MATTER: *Histoire critique du gnosticisme* (París, 1843), pl. I, fig. 1,7; pl. VII, fig. 5, etc.

[13] Véase J. ECKHEL: *Choix des pierres gravées du Cabinet impériale des antiques, représentés en XL plannches, décrites et expliquées* (Viena, 1782), pág. 62, así como el tratado de ATHANASE KIRCHER: *Arithmologia sive de abditis numerorum mysteriis* (Roma, 1665); véase CABROL: *Op. cit.,* pág. 1815.

Entre esas fórmulas aparece una sobre la que ahora centramos nuestra atención como resumen de los talismanes y su influencia en los laberintos literarios.

El famoso cuadrado mágico: «Sator Arepo Tenet Opera Rotas»

La numerología religiosa, la cábala y la alquimia, el pensamiento hermético en suma, en esas épocas en que la cultura se estructura en un simbolismo geométrico y numerológico, tiene, como vemos, evidente influencia en la creación artística [14]. En cualquier caso, esa interpretación no puede formularse siempre desde esta única perspectiva ni hacerla extensible a la mayoría de las producciones. Deberá reconocerse, sin embargo, que el geometrismo y la numerología son elementos básicos, al menos en determinados artificios literarios que, desde el período helenístico hasta la Edad Media y el Renacimiento especialmente, configuran un corpus de creación bastante importante. Incluso, como ha señalado, entre otros, Claude Gilbert Dubois [15], resulta interesante la relación existente entre las formas estróficas más comunes, y los números sobre las que éstas se basan, con los valores que las ciencias herméticas les conceden, su significación simbólica en definitiva.

La configuración formal del texto poético, en razón de sus exigencias métricas, permite curiosas relaciones con la geometría hermética, pero si en las artes gráficas, plásticas y escultóricas, además de la arquitectura, resultan más fácilmente admitidos todos estos valores (desde la geometría a la numerología), en el arte de la palabra es más frecuente resistirse a las mencionadas relaciones. Pero centremos la atención en un campo en el que esta vinculación resulta indiscutible.

Un ejemplo ya relativamente frecuente en algunos estudios sobre curiosidades herméticas es el conocido y aún no descrifrado texto: «Sator Arepo Tenet Opera Rotas», verso anacíclico perfecto, legible en ambas direcciones con idéntico resultado y al que se atribuye un claro carácter mágico. En él vamos a concentrarnos como ejemplo de poema cúbico y, a partir de lo que sobre él se ha escrito, intentaremos aportar nuevas posibilidades de interpretación (fig. 1).

No olvidamos que estos laberintos, talismanes literarios y figuras geométricas han sido bastante más frecuentes desde los primeros siglos de nuestra era de lo que a menudo se reconoce. Uno de los más antiguos es el cuadrado central de la iglesia de San Reparatus, en Asnan (Argelia), construida en el 324 a. de C. en la localidad de Castellum Tingitatium [16], con el cual la relación resulta indiscutible.

Esos cuadrados mágicos, conocidos en China sobre el segundo milenio antes de Cristo, fueron difundidos, al parecer, en Europa sobre todo a partir del siglo XIV por el griego Manuel Moschopoulos y guardan una total relación con el artificio literario de los laberintos y pentacrósticos.

---

[14] La tradición patrística favoreció, sin duda, estas formulaciones y el propio San Agustín, en su epístola LV se muestra partidario de los simbolismos en tanto que portadores de ideas espirituales. Todo ello se sustenta en la tradición bíblica por la que la verdad aparece velada para que la descifren únicamente los dignos (Mateo 13,3; Isaías 6,9-10).

[15] CLAUDE G. DUBOIS: *El Manierismo, op. cit.*, págs. 119-130.

[16] Véase, J. PEIGNOT: *Du Calligramme, op. cit.*, pág. 14.

El laberinto de Argelia que citamos se compone de un cuadrado cubierto de letras en el que, a partir de la S central, puede leerse en todas direcciones «Sancta Ecclessia». Este cuadrado se haya inserto en el centro de cuatro laberintos cuyo trazado es idéntico, a excepción del situado en la base derecha, por lo que pensamos que debe empezarse el recorrido por él. Si partimos de la S situada en el centro del eje horizontal y vertical del cuadrado de letras, por donde se inicia la leyenda, podemos obtener cuatro cuadrados parciales separados por estos ejes. Cada uno de ellos repite la misma leyenda en diversas direcciones (fig. 2) [17].

Los laberintos trazados en el suelo, con frecuencia sin ningún tipo de inscripciones, aparecen en multitud de iglesias cristianas como símbolo del proceso de la vida y sus dificultades, aunque tales formas se encuentran en muy diversas culturas: el laberinto de Creta es uno de los ejemplos más conocidos.

Laberintos circulares, en espiral, cuadrados y de diferentes formas existen en mosaicos y suelos de muchos edificios de Europa desde la dominación romana [18].

Uno de los ejemplos españoles más citados es el de la iglesia de San Salvador, de Asturias, al que en su momento nos referiremos, entre otros muchos.

En cuanto al texto que ahora nos ocupa, se trata de un cuadrado mágico de veinticinco casillas, y uno de los más difíciles ejemplos de hermetismo geométrico y numerológico. Al parecer, el primer ejemplo del famoso laberinto fue descubierto por el paleógrafo contemporáneo Carcopino, grabado en un azulejo de Pompeya, perteneciente, por tanto, al primer siglo de nuestra era, aunque también parece haberse encontrado en forma circular, claramente cosmológica, y en edificios europeos de la Edad Media, como el castillo de Beauliez les Loches, en Francia, e incluso en España [19].

Ya nos referimos antes a las inscripciones de la tumba de Nubia convertida en iglesia copta, entre las que aparece la misma fórmula «Sator Arepo Tenet Opera Rotas» en copto, además de diversos papiros y objetos que la recogen en esa lengua [20].

También ha sido encontrado este texto escrito en griego, además de la forma latina, la más frecuente, y que vemos en la capilla Saint Laurent de Rochemaure, grabada en un mármol, o en una casa romana de Gloucestershire, y en el altar de una iglesia cerca de Cremona, entre otros muchos lugares.

En cuanto a las interpretaciones, para algunos estudiosos, como Jean Michel Angebert [21], se vincula este laberinto al ritual mágico de la construcción y significa: «El obrero con su arado dirige los trabajos.» Ello explicaría, a pesar de la excesiva libertad de esa traducción, su presencia en diversos edificios europeos.

---

[17] Véase, H. LECLERCQ: *Op. cit.*, vol. VIII, pág. 975.

[18] E. MÜNTZ: *Etudes iconographiques et archéologiques sur le Moyen Age* (París, 1887). L. DESCHAMPS: «Essais sur les pavages des églises», en *Annales Archéologiques* (1852), 12, págs. 146 y ss., son algunos de los estudios que iniciaron el análisis de estos laberintos.

[19] Véase J. PEIGNOT: *Du Calligramme, op. cit.*, pág. 14, y también ARTURO DEL VILLAR: «De la palabra mágica al caligrama», en *Estafeta Literaria*, núm. 573 (1975), págs. 4-7.

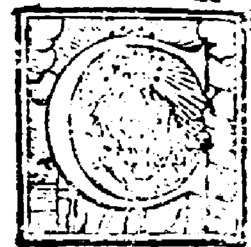
[20] Véase F. CABROL: *Op. cit.*, pág. 1809, y las referencias bibliográficas que nos ofrece de J. Krall, Hyverhat, A. Sayce, entre otros, a partir de unos papiros coptos descubiertos por el archiduque Renier en el siglo pasado. Este talismán ha sido estudiado por muchos especialistas y con muy diversas interpretaciones. Véase A. KIRCHER: *Arithmologia, op. cit.*, pág. 220.

[21] J. MICHEL ANGEBERT: *Las ciudades mágicas* (Barcelona: Plaza y Janés, 1976).

APOLLO QVADRANGVLARIS.

Quadrandi versus methodum hanc contemnere noli:
Arte quadra versus vel meliore tuos.

CCCXIV.



IRCVMFERTVR sigillum, quod videtur non omninò vanitate vacare (vanitatem à superstitione distinguo) accensere enim vim aliquam realem & physicam characteribus scriptis, sculptis-ue; sæpe superstitiosum & semper vanum & illicitum est. Sigilli igitur, cuius fit mentio, potentiam & vires omittamus, & literas consideremus:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Est mirabilis literarum concursus, cui similem vix alibi in aliquâ linguâ reperias; est enim figura quædam quadrangularis, quæ à quolibet angulo sursum deorsum directè & retrogradè poterit legi.

Et quid voces istæ significant? Sanè, si liceat barbaras voces conformare, facile erit eiusmodi multa & varia delineare sigilla; at, si debeamus vti vocibus purè latinis, expercemur summas difficultates. Ergo vt sententiam hanc mysteriosam expenam, cùm nobis non sufficiat Latina, ad alias linguas recurramus.

SATOR, Hebraicè סתר, à radice סתר *satar*, quæ est *abscondi* deducitur: & quidem hoc esse nomen Dei constat ex Propheta illo, *Verè tu es Deus absconditus*.

AREPO, Hebraicè רפא *Medicina*, à radice רפא *Raphat* Deus autem nomen medici assumit: ait enim Matth. 9. 12. *Non est opus valentibus Medicus*. & Marc. 2. 17. *Non necesse habent sani Medico*. Nec hinc inferat Pelagianus, non indigere Deo valentes sanosque: quia Redemptor & Conseruator est; Redemptor, vt nos à corporis & mentis eruat conseruator, vt in gratiâ aut etiam corporis sanitate conseruet.

TENET, Latinum est, *sustinet, continet, sustentat, &c.*

OPERA, *actione, studio, auxilio*: & hoc contra Durandum qui concursum naturalem negauit; & Pelagium, quia supernaturalia auxilia non admisit.

ROTAS, *orbes, cælos*, iuxta illud Ciceronis in Arati Phænomenis, *Hinc tangit rota feruida Solis*.

Vnde sententia integra erit hæc, *Deus absconditus, salus & medicina potentissima, sustinet & conseruat auxilio & operatione sua cælos*. Cui respondebit istud Disticum:

Rex noster, Medicina, salus, abscondita Causa
Rerum, Cælorum sustinet ipse polos.

Fig. 1.—*Inicio del cap. CCCXIV de la* Metamétrica, *de Juan Caramuel, en que se recoge el talismán «Sator Arepo Tenet Opera Rotas».*

Armando A. Zárate [22] nos señala la relación que tiene con la «visión que tuvo Ezequiel de la rueda llena de ojos que gira hacia adelante y hacia atrás» (Isaías 4-21), así como la idea de Hocke [23] por la que esta inscripción sería el gráfico de Dios, del infinito y la eternidad, basándose en la cruz formada por «Tenet», eje horizontal y vertical del texto.

En un manucristo griego de la Biblioteca Nacional de París, núm. 2.411, folio 60 [24], aparece este cuadrado escrito en letras griegas y con unas palabras al lado derecho del mismo que parecen corresponder a una traducción. Así:

σ α τ ο ρ	ο σπειρων	El Sembrador
α ρ ε π ο	αροτρον	carreta
τ ε ν ε τ	χρατετ	tiene, mantiene
ο π ε ρ α	εργα	trabajos
ρ ο τ α σ	τροχουσ	ruedas

F. Cabrol propone, a partir de esto: «El sembrador está en el carro; del trabajo se ocupan las ruedas» [25].

Sobre «Arepo» se conocen en la baja latinidad palabras que podrían relacionarse con ella: «arapennis», «arepennis», referidas al campo, lo que podemos interpretar como labores si se tiene en cuenta que es el inverso de «Opera». También podría traducirse en relación con «Adrepo» (marchar al lado), como propone C. W. Kin [26], con lo que tendríamos: «El obrero ("Opera") mantiene las ruedas del carro; (yo), el sembrador, marcho junto a él» [27].

El preceptista Juan Caramuel, del siglo XVII, el más destacado estudioso de los artificios literarios que estudiamos, incluye este cuadrado en su Metamétrica dentro de los laberintos («Apollo quadrangularis»). La palabra «Sator» la hace venir del hebreo y la traduce por «abscondi». «Arepo» lo relaciona con la palabra hebrea que significa «medicina». Las demás no tienen excesivo problema: «Tenet»: sostiene, contiene, sustenta; «Opera»: obra, acción, auxilio; «Rotas»: orbes, cielos. La fórmula se traduce, para Caramuel, según esto: «Deus Absconditus, salus (medicina) potentissima, sustinent (consaruat) auxilio (operatione) sua coelos».

Marcos Márquez de Medina, en el siglo XVIII, nos ofrece también una traducción:

> «Puede leerse ácia adelante, ácia abaxo, ácia atrás, y ácia arriba. Quiere decir: El Criador mantiene las obras, y el Diablo tiene, y padece, los tormentos» [28].

---

22 Véase A. ZÁRATE: *Antes de la vanguardia, op. cit.*, pág. 46.

23 GUSTAV R. HOCKE: *Manierismus in der Litteratur* (Hamburgo: Rowohlt, 1959), citado por A. ZÁRATE, pág. 46.

24 F. CABROL: *Op. cit.*, pág. 1815.

25 F. CABROL: *Op. cit.*, pág. 1815.

26 Citado por F. CABROL: *Op. cit.*, pág. 1811.

27 No entramos en esta variedad de traducciones y la fidelidad de las mismas, pues ello escapa a nuestra especialidad aunque, según parece, ninguna de ellas tiene un pleno fundamento.

28 MARCOS MÁRQUEZ DE MEDINA: *El arte explicado y gramático perfecto* (Madrid: viuda de Ibarra, 1787), séptima impresión, pág. 674.

El problema esencial de esta traducción se centra de nuevo en la segunda palabra del cuadrado, «Arepo», como término referido al diablo, dado que no hemos logrado encontrar, en definitiva, ninguna referencia a la misma. Tampoco la palabra «Sator» tiene una clara explicación como correspondiente al Creador, aunque pudiera verse como apócope de Salvator, pero las restantes palabras del cuadrado no ofrecen dificultad: «Tenet», «Opera», «Rotas».

Las dos primeras, en definitiva, no son sino el inverso de las dos últimas, por lo que nos extraña que en la anterior traducción se vincule «Sator» con «Opera», mientras sería más lógico vincular cada palabra con su inverso, sobre todo si tenemos en cuenta los valores positivos y negativos de los números que le corresponden por el lugar que ocupan: «Sator» debería ir así con «Rotas» (lugares 1.º y 5.º, números considerados positivos), mientras «Arepo» iría con «Opera», relacionándose entonces el 2, símbolo numérico del diablo, con el 4, número que representa a la materia, a la tierra, y que es igualmente negativo.

El orden de las palabras en el cuadrado que estudiamos ya aporta alguna idea de interés.

El número 1 es el símbolo de la creación y del origen del universo, al que se atribuyen los valores de dominio, potencia, originalidad y creatividad, número que representa a Dios y corresponde en este caso a Satos. El número 2 se relaciona, como ya hemos dicho, con el diablo, «la bestia», como contrapuesto al anterior. El número 3 es el que representa al artista, síntesis de los anteriores, y su simbolismo geométrico corresponde con el triángulo, aparte de formar en el cuadrado la cruz. No deja de ser curioso que Tenet sea la tercera palabra y única de las cinco del cuadrado que se compone de tres letras: t, e, n, repetidas las dos primeras y legible en ambas direcciones (perfectamente anacíclica), además de que compone el eje vertical y horizontal del cuadrado formando una cruz. La palabra que ocupa el cuarto lugar, Opera, inversa de Arepo, es número también negativo en cuanto representación de la tierra en sentido cósmico (los cuatro elementos). El número 4 indica la organización racional, asociado a las realizaciones tangibles, y es el número que curiosamente regula las «obras» de edificación, por lo que la disposición de esta palabra en este lugar no podría ser más oportuna.

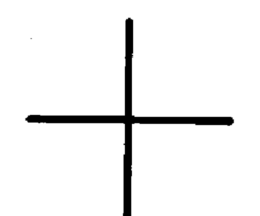
En cuanto al número 5, base de este cuadrado (de cinco palabras con cinco letras cada una) se considera esférico, ya que en cada multiplicación se recupera a sí mismo. Relacionado con la justicia, tiene por nombre «némesis», porque dispone las cosas celestes, y fue considerado en Egipto y Grecia amuleto poderoso. Precisamente en quinta posición, aparece en el cuadrado la palabra Rotas, que alude también a la esfera [29].

Entre las diversas vías para la interpretación de este texto, aparte ya de la traducción más o menos válida de las palabras, situaríamos la de las posibilidades geométricas junto a las numerológicas y cabalísticas citadas al principio de este apartado. Si estudiamos las líneas del cuadrado dentro de las citadas posibilidades

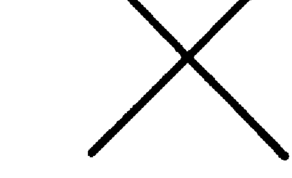
---

29 Para estos valores simbólicos de los números nos basamos en los libros ya citados de W. WYNN WESTCOTT: *Los números, su oculto poder y místico significado*, y de JORG SABELICUS: *La magia de los números*, fundamentalmente.

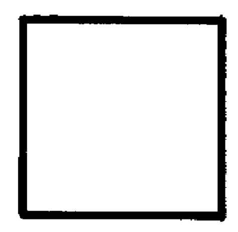
geométricas, nos llama la atención, en principio, que la única palabra legible de derecha a izquierda y de izquierda a derecha con el mismo resultado es Tenet, eje horizontal y vertical que conforma la cruz. Este símbolo representó en la antigüedad la fusión del principio masculino y femenino, generación así de vida, signo de eternidad, rápidamente asimilado por los primeros cristianos pero que tiene abundantes referencias en todas las civilizaciones conocidas [30].



Cruz griega o «crux immisa».

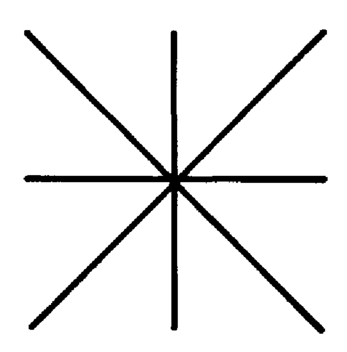


K griega, cruz de San Andrés o enlazada.



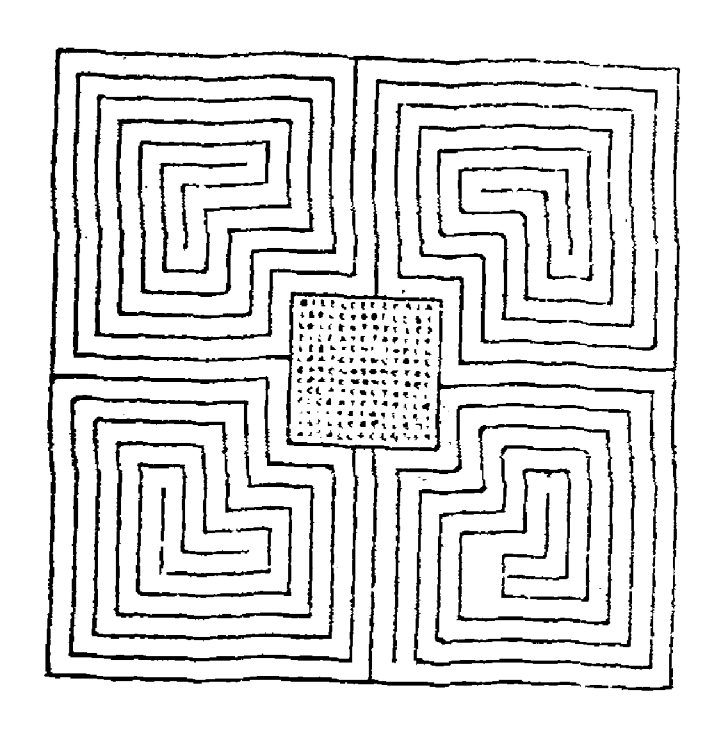
Cuadrado, símbolo del mundo y la naturaleza.

Otro signo fácilmente identificable es el cuadrado, símbolo de la naturaleza, del mundo, de los cuatro elementos, por el que se representa el «Tetragrammaton» sagrado y que es aquí la base en la que se insertan las letras. Si continuamos con nuevas posibilidades geométricas y unimos las consonantes en diagonal, nos da un nuevo signo, el aspa, la X griega, que sirvió de enseña a los movimientos esotéricos cristianos (las fraternidades de Escocia) y que tiene, además, un claro valor alquímico. Es la llamada «Cruz de San Andrés», cruz enlazada y cruz de los romanos (por servir a éstos como señal en los límites fronterizos). Su significación se relaciona con la sabiduría infinita.



Si unimos la cruz formada por Tenet con las diagonales que constituyen la cruz enlazada nos da un nuevo signo que corresponde al monograma de Cristo, símbolo de las catacumbas. Es éste, también, un signo iniciático muy antiguo (la X griega y la cruz), asimilado pronto por los cristianos y que corresponde en la astrología al Sextil o 60 grados (dos veces cada treinta días), referido a la situación de los planetas para la formulación del horóscopo, entre otras significaciones. Si integramos ahora

[30] Utilizamos para la interpretación de estos signos el libro de M. VÁZQUEZ ALONSO y J. CASTAÑER: El libro de los signos (Barcelona: Ediciones 29, 1979).



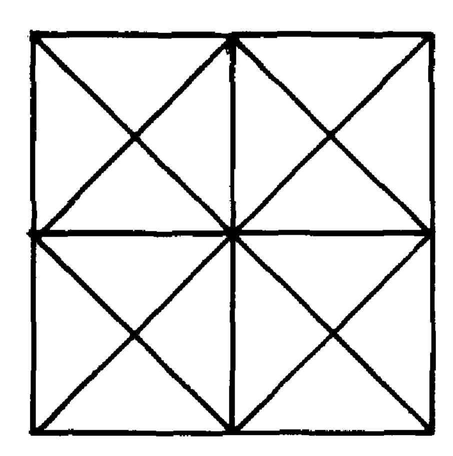
A I S E L C E C L E S I A
I S E L C E A E C L E S I
S E L C E A T A E C L E S
E L C E A T C T · E C L E
L C E A T C N C T A E C L
C E A T C N A N C T A E C
E A T C N A S A N C T A E
C E A T C N A N C T A E C
L C E A T C N C T A E C L
E L C E A T C T A E C L E
S E L C E A T A E C L E S
I S E L C E A E C L E S I
A I S E L C E C L E S I A



Fig. 2.—*Laberinto de Orléansville, reproducido de la* Revue archéologique *IV (1848), f. 78, que incluye Leclerq en su artículo «Labyrinthe», p. 975.*

estos signos, el cuadrado y la doble cruz, completando las letras que nos quedaban por unir entre los cuatro vértices de la cruz formada por Tenet, nos da un signo con un significado muy preciso: representa las múltiples actividades de la humanidad, los esfuerzos de ésta en la transformación de la naturaleza, con lo que la correspondencia con la función de los constructores, antes mencionada, quedaría claramente explicada.

Todo esto puede resultar gratuito de no ser relativamente frecuente la inclusión de algunos de estos signos en laberintos literarios del primer milenio de nuestra era, desde Venancia Honorio Clamenciano Fortunato hasta un importante autor del Renacimiento carolingio, Rabano Mauro, que incluyen en diversos textos estos signos, especialmente el Crismón [31].



Para Pedro Guirao [32], este cuadrado mágico esconde uno de los máximos secretos del hermetismo geométrico, clave tal vez del problema de la cuadratura del círculo.

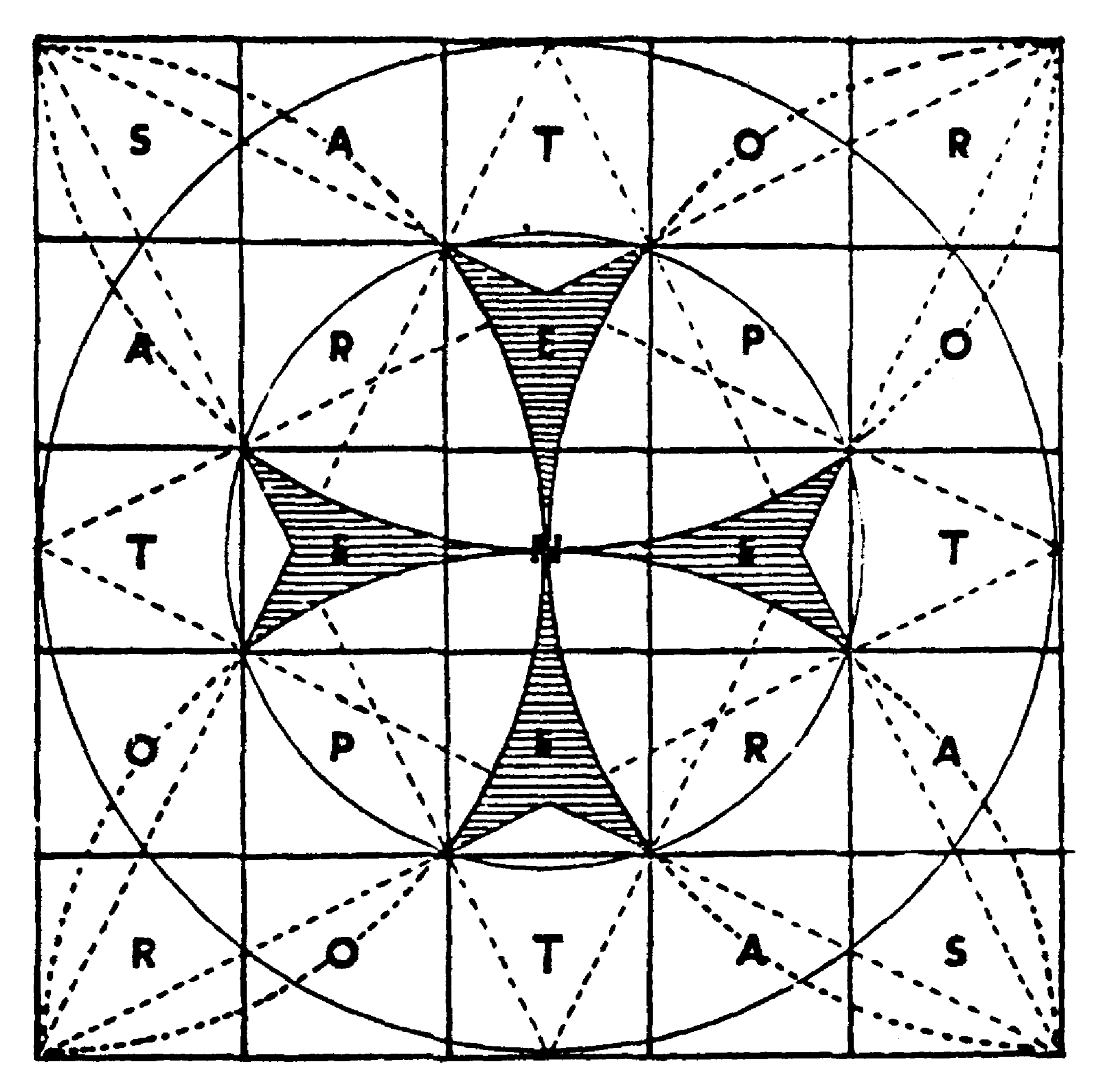
A partir de la cruz central con las letras E, N, E, Guirao establece el origen de la cruz griega y un círculo como cuerpo de las nueve casillas centrales. Otro círculo englobando ya las veinticinco casillas dentro del cuadrado nos da como resultado las letras TAATTOOT, que para él implica el secreto de Hermes-Toht (el Tautos fenicio). La doble estrella de David y el círculo es lo que permite la división del cuadrado en 25 partes (fig. 3).

La numerología, la cábala, ofrecen, por otro lado, diversas posibilidades para el estudio de este extraño texto. Tanto la «gematría», o cábala matemática, de la que depende el valor numérico de cada letra y cada palabra, como la «temura», que regula en la cábala las permutaciones posibles, o el «notaricón», del que depende una palabra clave, construida con letras de la frase que sintetiza, tienen aquí claras posibilidades de aplicación. Los valores de los números que corresponden a cada palabra sirven para explicarla, al tiempo que por una serie de procesos aritméticos es posible reducir una palabra a un número síntesis que le corresponde. Según esto, se relaciona (o es permutable) con otra palabra cuyo número base coincide con la primera. También podría ocurrir que cada una de estas cinco palabras del cuadrado mágico estuviera formada por las letras iniciales o finales de una frase (sistema que regula el notaricón),

[31] Véase M. VÁZQUEZ y J. CASTAÑER: *El libro de los signos, op. cit.*, págs. 41-42.

[32] PEDRO GUIRAO: *La protohistoria* (Barcelona: ed. Topela, 1978), págs. 130-145.

Fig. 5.—*Reproducimos el gráfico de Pedro Guirao y su nota explicativa junto a los valores numéricos de las letras según las tablas.*



El famoso «Cuadro Mágico» de 25 casillas revela aquí uno de los máximos secretos del hermetismo geométrico, apto para Iniciados. Y, por supuesto, encierra el secreto de Hermes-Toht (Tautos, en fenicio) y el origen de la Cruz griega. Sólo el círculo y la doble Estrella de David permite la división del cuadrado en 25 partes

lo que representa claras correspondencias con los juegos letristas de la poesía desde la antigüedad: el acróstico es, sin duda, una forma de «notaricón». Desde esta perspectiva, el cuadrado que estudiamos sería bien difícil de interpretar, como ejemplo entonces de lo que se define como «carmen quadrato o cúbico» en los tratados sobre géneros de artificio [33]. En este caso, cada letra sería inicial de cada palabra de un

[33] Véase F. PASCHASII: *Pöesis Artificiosa, op. cit.*, págs. 106-107.

poema completo. Paschasii cita como ejemplo un cuadrado también de veinticinco letras, pero sin formar palabra:

P	M	D	M	T
M	F	P	S	V
D	P	H	F	P
M	S	F	S	C
T	V	P	C	R

Lo que corresponde a:

Princeps Mauriti Doctoru Maxime Tutor
Mauriti Fidei Protector Strenue Vera
Doctoru Protector Honoru Fulgide Phoebe
Maxime Strenue Fulgide Suspiciede Celebris
Tutor Vera Phoebe Celebris Relligionis.

En relación ahora con la cábala permutatoria o «Temura» es posible vincular este apartado con los famosos cuadrados mágicos de los planetas, presentes en los tratados de astrología, numerología y alquimia, como ya vimos en el grabado de Durero titulado *Melancolía*.

Si bien no corresponde con el cuadrado del sol, en cuanto al número de casillas (al tener éste 36), para W. Wynn Westcott [34] la correspondencia numérica de Sator, Tenet, Rotas, coincide con el 666, el «Sorath», número apocalíptico del sol en la numerología egipcia junto a los números 6, 36, 111, citando a A. Kircher. El 666, efectivamente, se relaciona en el *Apocalipsis* (XIII, pág. 11) con el demonio, la Bestia con siete cabezas y diez cuernos. Este número es la clave, también, según Wescott [35], para la comprensión del célebre laberinto y simboliza la sabiduría, principio o génesis. Es, además, la suma de los números 1 a 36, número también del sol.

Otra posibilidad en el estudio de este cuadrado es la relación que guarda con el tablero de ajedrez templario, también de 25 casillas, lo que explicaría su presencia en algunos monumentos de la citada orden [36].

Por último, y a partir de la «gematría» o cábala matemática, José Ramírez y Barbero [37] deduce los números 7, 5 y 6 para las tres palabras base del laberinto: Sator, Arepo y Tenet, así como 7, 8 y 9, según los valores dobles de algunas letras en las tablas numerológicas. En éstas, a cada letra corresponde un número, pero existen letras que tienen dos valores, por lo que si una de ellas se encuentra en una palabra determinada, la suma total será distinta según utilicemos uno u otro valor. Una vez realizada la suma de una palabra se reduce ésta a su número base: si nos atenemos a uno de los valores:

---

34 Véase W. WYNN WESTCOTT: *Los números, su oculto poder y místico significado, op. cit.*, pág. 101.

35 W. WYNN WESTCOTT: *Op. cit.*, pág. 149.

36 Véase LOUIS CHARPENTIER: *El misterio de Compostela* (Barcelona: Plaza y Janés, 1978); y GÉRARD DE SEDE: *Los templarios están entre nosotros* (Barcelona: Plaza y Janés, 1979).

37 Citado por PEDRO GUIRAO: *La protohistoria, op. cit.*, págs. 140-145.

Sator suma 340, que, reducido $=3+4+0=7$.
Arepo suma 356, que, reducido $=3+5+6=14$; $1+4=5$.
Tenet suma 78, que, reducido $=7+8=15$; $1+5=6$.

Realizada la misma operación, pero con los otros valores de algunas letras, nos dan los ya citados números 7, 8 y 9. Como podemos observar, el número que se repite en ambos casos es el 7, número cabalístico por excelencia que simboliza el poder mágico, el esfuerzo dirigido hacia un fin determinado, cifra simbólica de la perfección desde la antigüedad, sólo divisible por sí misma y por la unidad en la escala decimal. Al mismo tiempo se relaciona con el caracol (cuyo movimiento se realiza a través de siete músculos que posee en su cola o suela, mediante contracción y distensión), uno de los animales esotéricos más primitivos, representante de la espiral. Esto explicaría el que este laberinto haya aparecido también en forma de espiral [38].

Pero si contamos el proceso de reducción de estos números, algo normal en las operaciones cabalísticas, tendremos que el número síntesis de las tres palabras es el 9 ($7+5+6=18$; $1+8=9$) según la primera tabla y el número 6 como síntesis a partir de la segunda tabla ($7+8+9=24$; $2+4=6$). En definitiva, el 6 y el 9 son el mismo grafismo, pero invertidos, como si se enfrentaran en un espejo, lo cual sintetiza la operación con las palabras del cuadrado: Opera y Rotas, como inversas de Arepo y Sator. Curiosamente, estas dos cifras suman 15, emblema numérico de Dios en hebreo. En esta cultura corresponden a Teth (9) Vau (6), que es la manera de escribir 15, en vez de SH (Sah), reservado por los cabalistas para referirse al Santo Nombre, que representa a este número 15. En cualquier caso, 6 y 9 están integrados además en el 3. Este constituye para Ramírez Barbero el número base del laberinto relacionado así con la letra «ghimel» y símbolo entonces de la función dinámica de la vida, pues alude a la forma (en sus tres dimensiones). Si esto fuera así, corroboraría la relación de nuestro talismán literario con el triángulo equilatero al que simbolizan las tres vocales del texto A, E, O, como el pentágono viene también justificado por las cinco consonantes que aparecen en el cuadrado: N, P, R, S, T. Un total de ocho letras para las ocho puntas o vértices que forman la estrella con los cuatro triángulos equiláteros, según la figura que ofrece Pedro Guirao.

Son varias así las perspectivas que permiten deducir la relación de este cuadrado con la creación artística, la actuación del hombre sobre la naturaleza y su esfuerzo por transformarla. Esto explicaría esa ya citada vinculación con los constructores que han defendido varios autores, el que se empleara en el ritual mágico de la fundación o que pueda ser clave nemotécnica para los maestros constructores de la Edad Media, como pretenden algunos [39].

RAFAEL DE CÓZAR
Imaginero Castillo Lastrucci, 7, 3.º
41002 SEVILLA

---

[38] Según nos dice J. PEIGNOT: *Op. cit.*, pág. 14.

[39] Son muy diversos los puntos de vista que hemos utilizado en el análisis de este cuadrado mágico y algunos pueden, sin duda, considerarse fuera de lugar. Pero no pretendemos con estas interpretaciones sino ofrecer un resumen de las posibilidades que permiten estas formas, aunque pudieran ser algunas producto de la mera casualidad.

Tres cuentos israelíes

Si hemos decidido concentrar tres cuentos de autores tan disímiles, fue porque entendimos la necesidad de poner en manos de nuestro lector un aspecto de la cultura israelí renovada. Pese a la diferencia de estilos, en el manejo del idioma, la distancia en edades y captación de la psicología de los personajes, los autores tienen un común punto de partida: son israelíes nacidos en la diáspora. Ello repercute en las fuentes que abrevaron sus inspiraciones, constituyéndose, en cierto modo, en testigos del final de una época y el surgimiento de otra más cercana, más asible. Tanto en Agnón como en Shteinberg, el *shtetl* de la Europa Oriental aparece como trasfondo de la acción. Esta es una aldea en derrumbe, vaciada de contenido aun antes de que la destrucción exterior la alcanzara. La literatura de Appelfeld se hace más «ciudadana», la pequeña y la gran ciudad europea anterior a la hecatombe de la Segunda Guerra Mundial se van cerrando sobre sus personajes y terminan por desnudarlos y vencerlos, entregándolos desguarnecidos a los embates de la bestia nazi.

En Agnón, el más notable prosista de nuestra época, confluyen diversos estratos idiomáticos, pertenecientes a las distintas etapas en el desarrollo del hebreo y decantados por la envergadura maestra de quien puede, con una sola frase y una pequeña pintura, lograr la intensidad de lo monumental. En su obra aparecen elementos para-realistas engarzados en un estilo detenido y minucioso, no carente de retenido humor. La prosa de Iaacov Shteinberg, por su parte, se enrola en una visión sumamente individual de la existencia, con una buena carga de dudas y aflicción, y un dejo de amarga ironía a la postre. Más joven que ellos, Aarón Appelfeld pertenece a las últimas generaciones literarias del país. Su obra, escrita en un tono exento de dramatismo exterior, se levanta como un verdadero clamor por el manejo que hace de su monotema: la destrucción del judaísmo europeo por el hitlerismo y las consecuencias de esta trágica estación en el obstaculizado avance del permanente tren de la historia judía.

Tenemos la esperanza de que el criterio selectivo brindará al lector inquieto el principio de un esbozo de conocimiento sobre un hito importante en el proceso de nuestro pueblo. Que así sea.

ODED SVERDLIK
POB 2438
RAMAT-GAN
Israel

SHMUEL IOSEF AGNON (1888-1970)

Nacido en un pueblecito de Polonia, comenzó a escribir poemas en hebreo a los nueve años de edad. A los dieciséis publicó el primero de ellos. También escribió en yidish. En el año de su aliá, 1909, aparece su cuento *Agunot,* firmado con el seudónimo Agnón, que luego adoptó como apellido definitivo en reemplazo de su anterior Chachkes. Durante la Primera Guerra Mundial residió en Berlín, Hamburgo y otros lugares de Alemania, para regresar a Eretz Israel en 1924. En 1930 visitó Polonia, lo que quedó impreso en su gran novela *Oreaj Natá Lalún* (Un huésped quedó a dormir). En 1934, premio Bialik por su novela *Hajnasat Kalá,* y luego el premio Usischkin por su novela *Tmol Shilshom* (Ayer y anteayer), publicada en España hace contados años en traducción de Etty Hoter, donde describe el período de la segunda aliá. Traducido a más de 20 idiomas, sus obras siguieron apareciendo luego de su muerte, publicadas por Editorial Schoken. En 1966 se hizo acreedor al Premio Nobel de Literatura.

IAACOV SHTEINBERG (1887-1947)

Nació en Ucrania. Estudió en las universidades suizas de Berna y Lausana. Su aliá a Eretz Israel se remonta a 1914. Su primer tomo de poesía apareció en 1906, habiendo publicado su primer poema tres años antes. En 1937 aparecieron tres gruesos volúmenes que reunieron sus poemas, cuentos y notas bocetadas. Fue redactor de la revista de la Unión de Escritores Hebreos, *Moznaim* (Balanza). Pocos meses antes de su muerte recibió el premio Bialik.

AARON APPELFELD (1932)

Nació en una provincia rumana y siendo muy pequeño fue recluido en un campo de exterminio ucraniano, del que se salvó para vagabundear por la Europa de la posguerra y acceder a Israel con la inmigración juvenil (Aliat Hanoar).

Amén de varios cuentos traducidos en revistas literarias de Israel y Latinoamérica, de su vasta obra se conoce en castellano ... *Como la niña del ojo,* en traducción directa de Etty Hoter. Se hizo acreedor a los premios Brener, Usischkin y del Primer Ministro.

AMISTAD

Mi mujer volvió de su recorrido y me alegré sobremanera. Pero un dejo de tristeza se entremezcló con mi regocijo, no fuera que llegaran vecinos y nos molestaran. Le dije a mi mujer: «Vayamos a lo de Fulano o a lo de Zutano, pues si vinieran aquí no nos los sacaremos muy pronto de encima, cosa que no ocurrirá si vamos a lo de ellos, de donde podremos levantarnos e irnos cuando nos dé la gana.»

Nos apuramos y fuimos a lo de la señora Klingel. La señora Klingel solía venir a vernos con frecuencia, por lo cual nosotros fuimos a lo de ella y le ganamos de mano.

La señora Klingel era una mujer hermosa y había sido la directora de un colegio antes de la guerra. Cuando se subvirtió el orden del mundo, se sintió arrancada de su grandeza y se convirtió en una mera maestra. Aún se conducía con aire de importancia excesiva y le hablaba a la gente con un tono de condescendencia. Si alguien adquiría reputación, visitaba su casa con frecuencia. Mi mujer la conoció cuando era directora, por lo que estaba apegada a ella; no se separaba de nadie que la hubiera visto en su época de grandeza. Se conducía muy familiarmente con mi mujer y la llamaba por su nombre. También yo conocí a la señora Klingel en los días de su esplendor, aunque dudo haber hablado con ella. Antes de la guerra, cuando la gente aún no solía hablarse con hostilidad, una persona podía agraviar al prójimo y verlo como su amigo aunque no le hablara.

La señora Klingel estaba recostada en su cama. Algo más lejos, sobre el canapé de terciopelo, permanecían sentadas tres de sus amigas a las que yo no conocía. Saludé a cada una al entrar y no les dije mi nombre, ni me molesté en oír los nombres de ellas.

La señora Klingel nos sonrió amable y parlanchina como de costumbre. Contuve mi lengua y pensé que en verdad no tengo nada contra ella, pero me fastidia. Salgo a la calle, no quiero que me noten, de pronto esta mujer me viene de enfrente, le pregunto cómo se siente, y me desconcierto por entero. Si la conocí años atrás, ¿le estoy subyugado toda la vida? Me sentí furioso y no admití que si aparece un hombre que no sé qué relación tiene conmigo, pero con quien no me conduje bien antes, debemos volver a rodar por el mundo para enmendar el agravio infligido en una transmutación previa.

Mientras yo permanecía con mi enojo, la señora Klingel le dijo a mi mujer: «Mientras tú viajabas, querida, tu esposo pasó una noche de placeres.» Al hablar me señaló con el dedo y, sin contener la risa, arguyó: «No le cuento a su mujer que vinieron a verlo jóvenes hermosas.»

Cuán lejos estuve esos días de algún placer. Ni en sueños pude deleitarme, y viene esta mujer y le dice a la mía que jóvenes hermosas visitaron a su esposo, que su esposo se deleitó con ellas. Me invadió el enojo y me temblaron los huesos. Me levanté iracundo y le enrostré todo tipo de improperios. Le lancé todas las palabras ofensivas que sabía. Me miró igual que mi mujer, con asombro. También yo me sentí extrañado, pues al fin de cuentas la señora Klingel dijo una broma y no tenía por qué ofenderla de ese modo. Pero estaba furioso y sólo profería vituperios e insultos. Finalmente tomé a mi mujer del brazo y salí sin saludar.

Al salir tropecé con las tres amigas de la señora Klingel y creo haber oído a una decir a la otra: «Broma curiosa la de la señora Klingel.»

Mi mujer se arrastró detrás de mí. Su silencio probaba que se afligía. Más que el

agravió a la señora Klingel, le apenaba que me enfureciera, pero calló por amor y no dijo nada.

Caminamos y no nos dijimos palabra. Se toparon con nosotros tres personas. A dos no las conocía, pero a una la reconocí. Había sido un maestro de hebreo que partió a conocer el mundo y volvió rico; ahora se lo pasa cebando palabras en los periódicos. Esos maestros, aunque sus alumnos ya hayan crecido, se siguen conduciendo con ellos como si fueran criaturas, y les repiten cosas insignificantes. Pero en uno de sus artículos encontré algo valioso, y ya que se me presentaba la oportunidad lo elogié. El rostro se le iluminó y me presentó a sus amigos, uno de ellos senador en Polonia, y el otro, hermano de una de las tres amigas de la señora Klingel, o acaso me equivoco y ella no tiene hermano.

Cabía preguntar a los distinguidos huéspedes si la ciudad les agradaba o cosas por el estilo, pero mi mujer se sentía cansada de tanto trajinar, tenía el ánimo afligido y no me pude demorar. Abrevié la conversación y me separé de ellos.

Mi mujer no me esperó y se fue antes. No le reproché el no haberme esperado. A una mujer joven le es difícil mostrarse ante la gente cuando se siente cansada y triste.

Mientras caminaba introduje la mano en el bolsillo y extraje un sobre o una carta, me detuve y leí: «La prueba más difícil no la vivió Job, sino el Señor, bendito sea, pues puso a su siervo Job en manos de Satanás.» Es decir, la prueba a la que se expuso Dios es más grande que la de Job, un hombre inocente y recto a quien pusieron en manos de Satanás. Después de leer lo que escribí, rompí el sobre y la carta, eché los pedazos al viento como hago siempre con mis cartas, a veces antes de leerlas y otras veces durante la lectura.

Luego me dije que debía encontrar a mi mujer. Me distrajeron mis pensamientos y me desvié del camino; de pronto me encontré en una calle en la que nunca había estado antes. No era distinta a las otras calles de la ciudad, pero sabía que había desembocado en un lugar desconocido. A esa hora ya habían cerrado los comercios, y pequeñas lámparas alumbraban en las vidrieras de todo tipo de mercaderías. Vi que me alejaba de mi casa y advertí que debía tomar otro camino, pero no sabía cuál. Miré las gradas a ambos lados de la cerca de hierro, las subí y llegué al comercio de flores. Allí encontré a un grupo reducido de personas, de espaldas a las flores, y al doctor Rischel de pie entre ellos refiriendo sus innovaciones gramaticales e idiomáticas.

Lo saludé y le pregunté por la... no alcancé a pronunciar el nombre de la calle y empecé a tartamudear. No es que olvidara el nombre de la calle, pero las palabras se me trabaron en la boca.

Es fácil imaginar el ánimo de un hombre que quiere encontrar su hogar y, a punto de formular la pregunta, no puede pronunciar el nombre. Pero me sobrepuse y simulé haber bromeado. Me cubrió de improviso un sudor frío. Lo que pretendí ocultar debí revelarlo. Cuando quise preguntar por la calle todo se repitió como al principio.

El doctor Rischel permanecía atónito, en medio de la disertación sobre sus innovaciones y yo lo interrumpía. Sus oyentes se apartaron y me miraron burlonamente. Yo miré a un lado y a otro. Quise recordar el nombre de mi calle, pero no me acordé. Por un momento me pareció que era Humboldt, pero en seguida creí que era Oeste. Mas apenas abrí la boca para preguntar, ya sabía que su nombre no es Humboldt ni Oeste. Introduje la mano en el bolsillo, quizá encontrara una carta para ver mi dirección.

Encontré dos que no había roto, pero una me había sido mandada a mi domicilio anterior, ya abandonado, y la otra, a la Posta Restante. Donde vivo ahora sólo recibí una carta, que rompí anteriormente. Empecé a repetir en voz alta los nombres de ciudades y pueblecillos de reyes y ministros, de sabios y poetas, de árboles y flores, de todos los que se ponen en las calles, acaso recordara el nombre de la mía, pero no me acordé.

Se agotó la paciencia del doctor Rischel y comenzó a tantear el polvo con el pie. Pensé para mis adentros: «Estoy en un aprieto y se propone dejarme. ¿No somos amigos, no somos seres humanos? ¿Cómo se abandona a un hombre en tal aprieto? Hoy mi mujer volvió de un viaje y yo no puedo llegar hasta ella, por una razón tan simple: olvidé el lugar donde vivo.» Me dijo el doctor Rischel: «Sube al vehículo y viaja conmigo.» Me pregunté por qué me da un consejo que no es de mi agrado. Me asió del brazo y subió conmigo.

Viajé contra mi voluntad y no salía de mi extrañeza. ¿Cómo se le ocurrió a Rischel meterme en ese tranvía? No sólo que no me acerca a mi casa, sino que me aleja de mi calle. Recordé que había visto a Rischel en sueños luchando conmigo. Salté del tranvía y lo dejé.

Al salir del vehículo me vi junto a la oficina de Correos. Se me ocurrió preguntar allí por mi domicilio. Pero el sentido común me previno: «Ten cuidado, no sea que el empleado te crea un loco, pues se supone que un hombre cuerdo sabe cuál es su domicilio.» Vi a un hombre y le rogué que se lo preguntase al empleado.

Entró una persona obesa, bien vestida, un agente de una compañía de seguros, frotó sus manos complacido, satisfecho, y nos interrumpió cuando hablábamos. Me puso furioso y le dije: «Es usted un grosero; si dos personas conversan entre sí, ¿por qué tiene que entrometerse?» Sabía que no me conducía bien, pero estaba asustado y no me atuve a la cortesía. El agente me miró asombrado, como preguntando: ¿Acaso le hice algo malo, y por eso me agravia? Sabía que si guardaba silencio su posición se tornaría ventajosa, por lo que grité: «Tengo que volver a mi casa, busco mi domicilio, olvidé cómo se llama la calle y no puedo llegar hasta mi mujer.» Se burló de mí y otro tanto hicieron todos los que se fueron aglomerando. Mientras tanto, el empleado cerró la ventanilla y se marchó sin que yo averiguara mi domicilio.

Enfrente de la oficina de Correos había un café. Vi allí al señor Iaacov Tzorev. El señor Iaacov Tzorev había sido un banquero en otra ciudad y lo conocía desde antes de la guerra. Cuando partí al exterior, él supo que yo pasaba aprietos, y me mandó dinero. Desde que cancelé la deuda no le escribí nunca. Solía decirme: «Uno de estos días volveré a la Tierra de Israel y he de apaciguarlo.» Pero pasaron veinte años y no nos volvimos a ver. Ahora que lo vi corrí al café, lo tomé de las manos desde atrás, lo abracé con alegría y lo llamé por el nombre. Volvió la cabeza hacia mí y no dijo palabra. Me pregunté: «¿Por qué calla y por qué no da señales de amistad? ¿Acaso no ve cuánto me es querido, cuánto lo quiero?»

Un joven me habló en un murmullo: «Mi padre es ciego.» Atisbé y comprobé que era ciego de los dos ojos. Me era difícil no alegrarme por el reencuentro con mi amigo y me era difícil alegrarme, pues cuando lo dejé y partí al exterior había luz en esos ojos que ahora están sumidos en la oscuridad.

Quise preguntarle por su salud y por la de su mujer. Mas apenas empecé a hablar, hablé de mi casa. Debajo de sus ojos se formaron dos arrugas y parecía espiar a través

de ellas. Tanteó con sus manos, se dio vuelta a su hijo y dijo: «Este señor ha sido mi amigo.» Asentí con la cabeza y dije: «Así es, fui su amigo y soy su amigo.» Pero ni las palabras del padre ni las mías impresionaron al hijo; no les prestó atención. Al poco rato el señor Tzorev dijo a su hijo: «Ve y ayúdale a encontrar su casa.»

El joven permaneció inmóvil un rato. Se notaba que le costaba dejar solo al padre. Por último abrió los ojos y me contempló. Sus dos hermosos ojos brillaron y me vi a mí mismo junto a mi casa.

SHMUEL IOSEF AGNON

Traducido del hebreo por Bar Kojba Málaj

LA MUCHACHA CIEGA

Jana, la prometida ciega, escuchaba a su madre enumerar las cualidades del novio: era viudo; trabajaba en la industria del tabaco; no tenía niños de su primer matrimonio. Atenta a la furiosa aversión de su hija hacia las mentiras, la madre añadió: «Quiero decir: su casa es tan grande que los dos pequeñitos casi no se notarán. Son tranquilos como un par de palomos. En cuanto a la casa, es realmente una mansión, y tiene un patio enorme. Cuando llegues ahí por primera vez, no te aventures sola demasiado lejos de ella. Recuerda que él es un mercader de tabaco y vive entre gentiles, al borde del pueblo. Así que mejor mantente dentro de casa».

La muchacha ciega escuchaba silenciosa, muy abiertos los ojos sin vista; pero una rabia enorme se agitaba en ella. Golpeó dos veces la mesa, y preguntó conteniendo su enojo: «¿Es muy viejo?».

«Juro que sólo tiene treinta años», repuso la madre apresurada, «y así lo afirma el casamentero: de cualquier modo, ¿qué importa un año más o menos?».

La ciega, resentida y escéptica, se mantuvo inmóvil pegando ocasionalmente en la mesa. La madre no dijo más, pero un casi inaudible susurro escapó de su boca penosa y delgada, y tiernamente quitó las manos temblorosas de su hija de la mesa.

La noche de bodas, la ciega esperó a que su marido durmiera y luego, cautelosamente, pasó las yemas de los dedos sobre su barba. Se dio cuenta entonces de que había sido engañada. El viejo no contemplaría nunca más la treintena. Su corazón latió de amargura. Por un largo tiempo permaneció despierta, escuchando la tos de su marido y especulando acerca de su profesión. ¿Era un aguador? ¿Un ropavejero? ¿Carpintero? Un mercader de tabaco no tosía así. Furiosa, Jana se agitaba de un lado a otro.

Repentinamente bajó de su cama y se arrastró por el bien conocido suelo de su cuarto, hasta que sus manos encontraron las toscas botas del marido. Las sintió rudas y rugosas y las dejó a un lado. Mucho dijo el calzado a la ciega, y permaneció largas noches insomnes dibujando una imagen mental de su esposo: lo imaginaba alto, delgado, caminando con un renqueo y llevando una gorra vieja y un kaftan *largo y parcheado.*

En la mañana estaba atenta a los sonidos de su marido al caminar. Cuando él dejaba la casa, ella lo seguía sin ruido y lo escuchaba golpeando rítmicamente el suelo con su tosco cayado. Sabía la ciega que sólo los viejos caminan así deliberadamente. Quién era su esposo, y qué hacía, aún la intrigaba. Pero estaba cierta de haber sido engañada: su marido no trabajaba el tabaco.

Meses más tarde, después de Succot, llegaron las lluvias. Jana fue advertida que, dada la preñez, pronto le sería difícil viajar, y accedió a irse inmediatamente al hogar del esposo.

El carro entró de noche al pueblo, pasó las casas de los judíos dormidos y lentamente chapoteó sobre el lodo del mercado. Ni siquiera un perro ladró rompiendo la quietud; sólo el paso rítmico del velador se escuchaba. La ciega calculó que éste era el zócalo del pueblo, donde se encontraban los comercios. Luego el carro aumentó la velocidad en un camino recto. Escuchando ladrar los perros a ambos lados, Jana asumió que pasaban por el barrio de los gentiles, y recordó que la casa de su marido se encontraba al borde del pueblo. Pero se preguntaba..., ¿por qué durará tanto el viaje?

Los vientos soplaron más fuerte. Los caballos se afanaron en la cuesta empinada, pasando el pueblo, y finalmente se detuvieron. El conductor bajó y dijo a Jana que esperara. Permaneció sentada, y oyó el ruido de sus pisadas alejándose. Luego, cansada, sus párpados se cerraron...

Se despertó sorprendida. Los caballos no se habían movido. El viento aullaba por todos lados. ¿Dónde se encontraba detenido el carro —se preguntaba— en un campo? A la distancia oyó al conductor golpear en una ventana. Volvió ella la cabeza y escuchó los sonidos en la noche. Parecía estar tocando en la ventana de un gentil; en la de un judío, uno toca de un modo enteramente diferente. Su marido, pues, vivía como un gentil... ¿Qué clase de hombre era realmente? Escuchó al conductor llamando: «¡Reb Isroel! ¡Reb Isroel!».

Finalmente llegó el esposo. Ayudó a su mujer a bajar del carro, le tomó la mano y la condujo a la casa. Atravesando el patio, la ciega calculó que era bastante amplio, como en las casas ricas. Una puerta se abrió y una bocanada de aire cálido la envolvió. Se dio

cuenta de que la estufa se encontraba en la estancia —otra costumbre de los gentiles—. Luego oyó el llanto de un niño.

«Es el pequeño», dijo el hombre, y fue a preparar té.

La ciega exploró la habitación; encontró dos camas: una estaba fría y deshecha, en la otra yacía un niñito que empezó a llorar. El padre se aproximó, lo calmó y condujo a Jana a la mesa.

Al volver la calma, la muchacha oyó ruidos de árboles moviéndose en el viento de otoño y se preguntó si la casa tendría jardín. Cerró los ojos y arrugó el ceño, gesto característico suyo cuando no podía imaginarse algo.

Mientras tanto el hombre había traído la tetera y un cuchillo para cortar el pan de azúcar. Al hacerlo, un trozo pequeño cayó al suelo, Reb Isroel se agachó a recogerlo, quejándose como un viejo. En ese momento la ciega deslizó la mano por la mesa hasta encontrar el cuchillo. Lo examinó con los dedos para comprobar si, como los cuchillos que hay en los hogares judíos, tenía una gruesa cacha de hueso.

Reb Isroel sirvió algo de té en un plato y preguntó a su mujer: «¿Te ayudo?».

Jana se sonrojó y replicó: «Puedo beber sola».

Latiéndole el corazón y temblándole el plato en la mano, la ciega dio un trago. Sabía que su marido la vigilaba. Un momento después, su mano aún temblorosa hizo que derramara un poco de líquido y se quemara. Entonces Jana aceptó que su marido la ayudara.

Estaba Isroel empezando a hacer la cama y alguien llamó golpeando fuertemente la ventana: «¡Reb Isroel! ¡Reb Isroel!».

Jana, que empezaba a desnudarse, empalideció y quedó inmóvil. No podía entender cómo su marido abría la puerta tan serenamente. Seguramente este llamar nocturno era mensajero de alguna desgracia. Trató de escuchar más la conversación entre el recién llegado y su marido, era inaudible. Finalmente escuchó gruñir al esposo y cerrarse la puerta.

«¿Qué pasó?», preguntó la ciega temblando en su escasa ropa de dormir.

Reb Isroel le dijo que su tía había enfermado súbitamente. Jana permaneció callada. Su cara expresaba profundo asombro, reacción común en ella. Se fue a la cama e inmediatamente se cubrió con las sábanas tibias. Pero no pudieron quitarle los escalofríos que le corrían por el cuerpo.

Iósele, el niño mayor, golpeó en la ventana con sus manitas. La muchacha dejó su trabajo y acudió a él. Su mano se posó en el hombro del niño —apenas de cuatro años—, pero éste no podía decirle qué había causado su agitación, pues aún no hablaba claramente.

Ahí, en pie, Jana temía que el niño súbitamente hubiera enfermado y golpeara la ventana de dolor. Pasó su mano por su cara y mejillas y se dio cuenta de que estaba sano. Rápidamente intuyó cuales eran las razones de por qué Iósele no hablaba bien. No había casas cerca, ni alguien con quien hablar. Aún su taciturno padre hablaba sólo a los gentiles, y las pocas palabras que decía sonaban a gruñidos.

¿Qué —se preguntaba— había llevado al niño hacia la ventana? ¿Vio algo afuera? Jana se acercó y puso el oído en contacto con el cristal. Sólo pudo apreciar un silencio tan hondo que era posible oír el rumor de las alas y los graznidos de un cuervo que pasaba. Corrieron los minutos y Jana no se movió; le parecía que algo había cambiado afuera. Todo estaba en silencio; era como las pacíficas y calmadas tardes de los viernes, después

de que la casa materna había sido limpiada para el sábado, a la larga pareció entender lo que el niño trataba de decir: la primera nieve de la temporada estaba cayendo.

Jana quería interrogar a su marido, pero éste estaba fuera. Aunque Isroel generalmente se quedaba en casa, en ocasiones salía por largas horas. Al regresar, se lavaba cuidadosamente las manos. Jana nunca le preguntó donde había ido. Rara vez hablaba al hombre, o a nadie en realidad, pues Isroel hacía las compras él mismo. En todo caso, ¿de qué se podría hablar?

Camino a sazonar el guisado, Jana escuchó un ruido en el exterior. Se quedó inmóvil, oyendo el sonido de pasos que se acercaban, preguntándose si serían de su marido. Mas los ruidos eran de muchos pies arrastrándose, los sonidos de mucha gente. ¿Por qué se acercaba tal multitud? ¿Regresaban esos gentiles al pueblo? No, los gentiles tenían unas pisadas reconocibles, pesadas, un paso propio característico... La ciega siguió escuchando. Podría jurar que los intrusos eran judíos y recordó que en anteriores ocasiones había oído reunirse grupos de personas fuera de la casa. ¿Qué significaba esto? Jana alzó al niño hasta la ventana y preguntó: «Iósele, dime, ¿quién camina afuera?».

El niño se alegró y golpeó en el marco, mas no dijo nada. Jana comprendió que, si pudiera entenderlas, las reacciones de Iósele serían un guía para conocer los acontecimientos del exterior. Por muchos días había añorado escuchar una pisada humana. Ansiaba salir al aire fresco, pero caminar era molesto: había llegado casi al término de la preñez y no salía de casa.

Jana quedó inmóvil junto a la ventana, desesperando por una voz humana. Oyó abrirse la puerta y entrar a su esposo. Sin dirigir una palabra a su mujer él sacó un puñado de monedas de cobre, las desparramó sobre la mesa y empezó a contarlas una a una, respirando pesadamente, como siempre.

Por su sonido, la muchacha supo que contaba centavos. Jana esperó a que el hombre terminara y entonces inquirió: «¡Isroel! ¿Conoces a esa gente de afuera?».

«¡Qué te importa!» gruñó él.

La ciega insistió: «Había un gran tumulto. ¿Era un incendio?».

«Nada que te incumba», contestó enojado el marido. «Quédate en casa y presta atención a tus propias cosas».

Jana inclinó la cabeza, gesto característico en ella de la ira reprimida. Nada dijo, pero hervía por dentro. Aun así, al escuchar a su marido acercarse a la puerta, preguntó: «¿A qué hora almuerzas?».

«Tengo cosas más importantes en que ocuparme en vez de almorzar», gritó Isroel desde el quicio de la puerta y dio un portazo al salir.

Jana tanteó su camino hasta el rincón y, tras breve búsqueda, encontró el cayado de su esposo. Evidentemente no iba muy lejos; solamente a visitar un vecino judío. Con la cabeza gacha y el ceño fruncido, Jana pasó la mano sobre el tosco cayado y se preguntó qué uso haría Isroel de él.

Durante los primeros fríos invernales Jana dio a luz una niña. Cada noche la comadrona quitaba a la nena del lado de Jana y se la llevaba a otra parte. Tras unos días, la ciega comprendió la razón: la mujer temía que Jana ahogara al bebé mientras dormía. Jana se rió en silencio. ¿No sabía ella todo lo que ocurría en la casa?

Cuando la niña tenía tres días de nacida, la comadrona dio a Jana un tazón de caldo

caliente. Antes de comer, Jana levantó a la niña, retirándola. Un halo de felicidad la rodeaba. La comadrona notó esto y se dio cuenta de que Jana no estaba totalmente ciega, pues podía levemente distinguir la luz del día.

Tras su confinamiento, el rostro de Jana brillaba con una luz nueva. Feliz, se volvió más silenciosa que antes, excepto cuando entonaba cánticos a la nena. Cuando se aposentaba junto a la cuna, sus dos hijastros acudían a su lado; ella los abrazaba y durante una hora cantaba para ellos, hasta la vuelta de su esposo. Al ruido de sus gruñidos, Jana fruncía el ceño, pues no podía discernir desde lejos si estaba o no enojado.

Justo antes de Purím, el frío se volvió severísimo. Una mañana, Jana salió a recoger leña: una fuerte ráfaga de viento abrió la puerta exterior y sopló helada sobre la joven al levantar ella los trozos de madera con manos friolentas. En el momento en que el viento la envolvió la ciega comprendió por qué soplaba tan recio. La casa se levantaba a campo abierto, sin que nada cortara el aire. Con la leña en los brazos, Jana caminó hacia la puerta y prestó oído al sonar del viento sobre los campos. Escuchó entonces el suave rumor de los copos nevados golpeando contra su cara, y el zumbido del viento levantando la escarcha. Después de cada ráfaga, la mujer se agachaba, oyendo. Sentía que algo frente a la casa detenía el viento: Jana no podía decir exactamente qué era, pero tan pronto mejorara el tiempo se proponía explorar los alrededores de la casa.

Llegó el deshielo. Todo el día Jana escuchaba el agua escurriendo del techo. Un día Reb Isroel, gruñendo como siempre, dijo a su mujer: «Hay una epidemia de difteria en el pueblo». A la hora del almuerzo, días después, añadió: «Cada día mueren niños».

El trozo de pan se atragantó en la garganta de Jana. Aterrada, se preguntaba por qué le darían tan sombrías noticias.

Después de ello, la ciega prestó cada vez menos atención a sus ocupaciones. Se pasaba el día junto a la cuna, tocando constantemente la cara de la nena y vigilando su aliento. Estaba segura de poder detectar fácilmente la menor enfermedad.

Al volver su marido cada día del pueblo, le preguntaba sobre la epidemia que estaba diezmando a los niños. Reb Isroel gruñía y daba una contestación: «Los niños caen como moscas».

La fría respuesta hacía estremecer a Jana, calándole hasta los huesos. ¿Por qué suspiraba así el hombre?

Llegó la época de los calores. Grandes charcos se formaban afuera. Por las lentas pisadas de Isroel, la ciega adivinó que sus botas penetraban hondamente en el lodo. Cada mañana los pájaros cantaban ante la ventana y, al verlos, el niño mayor empezaba a saltar y a dar gritos. Mas Jana parecía sombría al lado de la cuna de su niña. No le había confiado a su esposo el raro presentimiento de su corazón. Pero un día, después de que él entró en la casa, limpiándose el lodo de las botas, las palabras largo tiempo contenidas brotaron de sus labios: «Mira a la nena, Isroel. ¡Creo que su respiración se dificulta!».

Apenas dijo esto, un hondo miedo atravesó su corazón. Angustiada, su cabeza gacha y los dedos firmemente entrelazados, supo que su hija estaba enferma.

Isroel no contestó, dejó su cayado en el rincón y empezó a lavarse las manos concienzudamente. Jana se sintió aliviada al ver que la enfermedad de la niña no alarmaba al marido.

La nena estuvo enferma durante varios días. Reb Isroel, sin embargo, siguió su habitual rutina. Se ocupaba de cosas triviales y pasaba mucho tiempo cortando los panes de azúcar en trocitos. La ciega, sumida en su angustia, ni cocinaba ni comía. Sentía un creciente rencor hacia su marido. ¿Por qué esta calma indiferente? ¿Por qué eran sus pasos pesados y calmos?

Finalmente no pudo aguantarse. «¡Asesino!» le gritó a Isroel, «Tienes ojos ¿no?, ¡Dime que le pasa a nuestra hija!».

Con un gruñido el hombre evadió a su mujer. Ella escuchó con ansia. ¿Se acercaría él a la cuna a ver a la nena? No. Isroel se había retirado, tomando el cayado del rincón y saliendo de la casa.

Esa noche los ronquidos de Isroel y el gotear del agua invadieron de ruidos la casa, mientras Jana permanecía incontables horas junto a la cuna escuchando la difícil respiración de su hija. Sabía que ésta iba a morir, y no tenía fuerzas para llorar. En una silenciosa oración, sus labios se movían constantemente: «Dejad que se acerque el enterrador! ¡No le daré a mi hija! ¡Que lo intente!». Sentada junto a la cuna, rezando con la cabeza inclinada, imaginaba que muchos años habían pasado ya y que ahí continuaría sentada para siempre.

Afuera, el agua seguía cayendo, pero el ronquido del hombre había cesado. Vacía la mente de todo pensamiento, su corazón duro y frío, la ciega inclinó aún más la cabeza y se sumió en el sueño.

Despertó inclinándose sobre la cuna. Silencio. No podía percibir la respiración de la niña. Escuchó un momento y luego se levantó y empezó a gritar.

Toda la noche lloró y gritó, sentada sola, sin darse cuenta de que su marido había salido. Hacia el alba, exhausta, Jana dejó de llorar pero no se separó de la cuna. Su pelo estaba en desorden, su cabeza se movía sin cesar y de cuando en cuando murmuraba: «¡Que se atreva a venir el cavador de tumbas! ¡Que se atreva!».

Se aproximó a la cuna a tocar a la niña muerta una vez más, pero estaba vacía. Un terrible aullido salió de la garganta de la ciega: «¡Isroel! ¿Dónde está la niña?».

No hubo respuesta. Temblándole el cuerpo, Jana tropezó hasta la puerta, gritando: «Isroel! ¿Dónde está mi niña?».

En el quicio se detuvo y esperó en silencio. Una gota de agua cayó del techo a su cara, animándola. La ciega escuchó los ruidos que venían del campo.

Siguió Jana el rumor, primero caminando, luego, corriendo. Cayendo y levantando fue disminuyendo su paso, tropezando a veces con piedras sueltas, hasta encontrar una gran roca... Sin pensar, extendió los brazos y paseó sus sensibles dedos sobre la piedra... Sacudida por su descubrimiento, la ciega dio paso a un llanto descorazonador, cuyos ecos rebotaron por todo el cementerio.

IAACOV SHTEINBERG

1945

Nuestro capitán es sueco. Alto, sus ojos nórdicos, celestes, recuerdan, por alguna razón, a aquellos horizontes marítimos que palidecen de frío. Sin embargo, no es lo que aparenta. Antes del anochecer, sale de su cabina y pronuncia su discurso, en alemán. A pesar de que no lo comprendamos, de algo no cabe duda: lee la Biblia. A diario, como si fuese un reloj de precisión, aparece frente a nosotros e impone su texto. Su voz, su mirada, producen un eco azul-metálico. A veces, no se contenta con la mera lectura y explica. Sus explicaciones no difieren, mayormente, del tono habitual: guardan una cadencia semejante a un golpe sobre un sólido yunque.

¿Qué pretende?, se preguntan los hombres, no sin temor. Los años en los campos de concentración, en el errar, nos hicieron desconfiados. Las palabras que no traen provecho nos son dolorosas como la hipocresía misma. Con mayor razón si provienen de textos sagrados y, más aún, si las emite un extraño a cuya merced estamos.

¿Qué pretende? Seguramente quiere algo. Quizá no es voluntario y, más bien, se trata de alguna decisión. Intenta narcotizarnos: al despertanos, ya no estaremos aquí. Pero en tanto sea el jefe y determine la velocidad del barco, una embarcación deteriorada cuyos motores respiran con dificultad, no podemos sino aquietarnos y contemplarlo en su gran altura, en sus ojos cobrizos, celosos, atender a su voz medida.

En ocasiones, inclina su cabeza sobre el libro y, entonces, se parece a un sacerdote protestante, un ministro mal intencionado que pretende sobornar nuestra fe. Pero, precisamente, de ser así, no tenemos por qué temer. Hemos extraviado nuestras creencias hace tiempo. El miedo que perduró en nosotros es un miedo simple. ¡Qué no hicimos por vivir! Ciertamente, por nuestros egoístas denuedos, sobrevivimos.

Entre tanto, el barco se desplaza. El mar caliente nos incendia día y noche. Sardinas hay en abundancia. Si no fuese por las tinas de agua diseminadas por la cubierta, sería posible extenderse sobre ella y respirar la árida salinidad del mar. Encuentras en cubierta herramientas que evocan otros tiempos, belle-époque *de principios de siglo. Desde entonces, la embarcación sufrió distintas suertes y de barco de turismo fue degradado a carguero. En las puertas hay, aún, clavadas varias manijas de níquel ornamentadas. Sin embargo, con el correr del tiempo, las pesadas cargas han dejado sus huellas en cada rincón. Tablones perforados, latones arrugados y cuerdas similars a serpientes enfermas se disponen entrelazándose a lo largo de la cubierta.*

Zarpamos hacia Palestina. ¿Quién no escuchó sobre Palestina? El capitán sueco llama a Palestina «Tierra Santa». Precisamente estas palabras, anidadas en nosotros como un eco débil de nuestra infancia, nos provocan una dura retracción. Quien hable de santidad, será doblemente sospechoso.

El anciano rabino, otrora comprometido con nosotros, no dice palabra. Fuma un cigarro tras otro y no le impresiona la vehemencia del capitán. Con los años, su imagen se hizo a la nuestra. Sus sobrinos lo abastecen de sardinas y tabaco. Hace tiempo que dejaron de pedirle consejo. Se le piden certificados, se le hace firmar testimonios sobre todo tipo de documentación, que dudosamente sirven a alguien. La razón es simple. El hombre, en última instancia, no es libre. ¡Quién sabe qué leyes rigen en Palestina! ¡Quién sabe qué delatores llegaron a ella! Ninguna coartada estará de más. Antes solía negarse

a firmar papeles sin previamente corroborar su autenticidad. El mismo los leía. Ahora ya no verifica más. Firma cualquier escrito que se le presente. Si es eso lo que los hombres reclaman, por qué negárselo.

Así se desplaza la embarcación sobre las olas. El avance, sin embargo, es extremadamente lento. De cuando en cuando brotan islas y brumas como señales difíciles de interpretar. Y desde que sale el sol hasta que se pone, el capitán y su rítmica lectura. Hay que agradecer: no faltan fuerzas. Pero, ¿qué pretende? Ya recibimos nuestro castigo en este mundo. Y si se trata de castigos futuros, parecería que a aquéllos ya nadie les tiene miedo. Sólo un hombre se ve perturbado. Una transgresión menor lo asedia y, por ella, corre de un lado a otro. Había abandonado a su padre a campo abierto. Pero, ¿quién de nosotros no hizo otro tanto? Sin duda, es otro pecado que pesa sobre sus hombros. Quizá lo golpeó o lo delató. ¿Quién de nosotros no hizo lo mismo? No obstante, el hombre nos turba. Ya aprendimos que también la locura es contagiosa.

Pero, mientras tanto, comemos, bebemos y fumamos cigarros, tantos como haya en existencia. Curiosa alimentación, egoísta hasta el hartazgo; sin embargo, nadie se abstiene de ella. Los niños corretean por la cubierta jugando y riñendo, sólo cuando el capitán ocupa su rincón y nos arenga, ellos participan. Le temen a su semblante. Nosotros también. La lectura pausada de la Biblia nos aterra como una pesadilla. Inclusive, los contrabandistas más diestros, hombres crueles que no conocen el miedo, tensan sus rostros ante las apariciones del capitán. ¿Qué pretende? ¿Qué mal le ocasionamos? Nos inculca moral. Que lo haga con los tripulantes, ellos son los corruptos.

La tripulación, una mezcla numerosa de italianos, un turco y dos croatas, odia a los judíos. En sus camarotes, hay abundancia de alimentos y tabaco. Hacia allí atraen a nuestras bellas hijas. Antes, el rabino hablaba con ellas, solía impartirles normas de conducta, pero en el barco desistió. El rabino. Rabino, ¿por qué no indicas pautas a nuestras mujeres? Peticionan comerciantes y contrabandistas. El rabino no dice palabra. En campos y bosques, a pesar de todo, teníamos apariencia humana y ahora, ni eso conservamos.

—¿Qué hay que decir? —pregunta el rabino.

—Pero debes decirles algo, ¿no es así?, prevenirlas del sufrimiento.

El rabino detecta su vergüenza y entorna los ojos.

Pero ahí hay un padre que no puede soportar tanto desamparo. Castiga a su hija sin piedad y a la vista de todos. Ella grita y se escabulle. Finalmente, el padre la atrapa con sus vigorosas manos. «Tú no te prostituirás», la sacude como a una bolsa. Y cuando el enojo lo descontrola por completo, son los hombres los que la liberan de sus manos. La hija esconde el rostro entre sus cabellos desordenados y llora.

—¿Qué quieres de ella? —increpan los contrabandistas—. ¿Temes por su futuro? La vida no es eterna, déjala gozar un poco.

Dos semanas de navegación. El mar mudó su aspecto, ahora es verde oscuro y encrespado. El tabaco se consume y agota, sin él las manos tiemblan. Los motores, fatigados, respiran con dificultad. La despreocupada tripulación no está particularmente inquieta. Nos contempla con mirada burlona, insípida.

El capitán continúa con lo suyo: el pueblo elegido regresa a la tierra elegida. ¿No

es esto, acaso, una señal del cielo? La promesa divina descorrió su velo. Ahora, puede vérsele cara a cara.

—¿Qué pretende? —se conduelen comerciantes y contrabandistas—. ¿Cuál es su ocupación?

Si tan siquiera, fuese posible cerrar los oídos. Pero, qué hacer. La voz del capitán es penetrante y medida. Como si estuviese unida a un tambor batiente. Al final, se pone de pie y eleva una plegaria, su oración nos atraviesa como espinas.

Puesto que no hay más tabaco, nos robamos unos a otros. Este hurto es lo más despreciable de todo.

—¿No te avergüenzas?

—No era mi intención, las manos son las culpables.

—No te hagas el tonto.

—Te lo juro —dice el hombre y pasa su cuchillo por el extremo de sus dedos—. Sangre, ahora deberás creerme.

¿Quién nos sedujo a embarcarnos aquí? ¿Y quién nos garantizó buenas nuevas? Al rabino, de todos modos, no se lo puede inculpar de promesas vanas. Se había embarcado con una profunda tranquilidad espiritual, como todos nosotros. Ahora sabemos que quienes nos aseguraron un mañana no están aquí. Estamos desamparados como nunca lo estuvimos, ni siquiera en los campos de concentración. El judío es una criatura ingenua. No digas eso, di fascinable, tampoco esto, di repulsiva. Así conversan entre sí los comerciantes, mancomunados por sus caras engordadas, recitando hermosas anécdotas. El desastre jamás acude si no se lo invita. Pero, de qué ayudarán las palabras, son tan abominables como las latas vacías de sardinas que ruedan por cubierta. Un olor fétido asciende de todas partes. Y cuando más nos embisten los días, tanto más se ensaña el capitán. En un principio, había cierta ternura en su ritmo discursivo. Ahora nos tortura como si fuésemos la desprejuiciada tripulación del barco. «¿Es que ustedes no entienden? ¿Acaso no ven? ¿Qué más debo hacer?», brama su voz. Se reconoce en el semblante: está enojado. Se encerró en la sala de máquinas y solamente en sus horarios ya determinados sale y pronuncia su discurso.

Apenas unos pocos meses atrás aún éramos hombres: castigados y perseguidos, pero no ausentes de esperanza. Nadie nos había oprimido ni dictado normas. No éramos héroes pero tampoco insectos. ¿Acaso no nos ve el capitán tal como somos? ¿Por qué se mofa de nosotros llamándonos pueblo de Dios, pueblo elegido? ¿Quién necesita de esta estúpida alegoría? No nosotros. Que nos deje con nuestra pequeña herida.

La efervescencia en cubierta crece, se multiplica. El enojo ha trazado su propio sendero y cuenta ya con su objetivo: el sueco. El capitán está muy delgado esta última semana, sus prendas militares quedan holgadas y en su mirada azulada arde un tipo de llama azul y de malos presagios. Quizá sea un miserable asalariado, quizá un cura, pero jamás un hombre al que se le pueda decir «déjanos». Las creencias no nos son necesarias. «Danos cigarros; sin tabaco somos carniceros.»

El capitán no escucha. Noche a noche aparece frente a nosotros y lee. En los últimos días suele aparecer dos veces. Ahora ya no cabe duda: la fe irriga su interior y con esta energía nos somete al sufrimiento. En nosotros esto despierta un profundo odio. Y ya se

producen las primeras señales del motín. El sueco no carece de sensibilidad, percibe esto y entonces su voz truena.

—No nos digas qué es una plegaria —increpan comerciantes y contrabandistas—. Lo sabemos muy bien. Si se trata de conocimientos, nuestro rabino sabe la Biblia de memoria.

—¿Por qué, entonces, no creen? —enarbola el capitán su mirada azulada, inquirente.

Difícil conversación que se prolonga a lo largo de las horas, en un primitivo pero comprensible alemán. Los días aquí modificaron, en parte, los rostros de traficantes y contrabandistas. Es reconocible: aún hay cierta opacidad en ellos, algo que no cambiarán ni siquiera por el precio de sus vidas. Están dispuestos a exponerse. Que el capitán dirija su embarcación sobre las aguas y se abstenga de creencias y de ideas. Esta travesía no la pedimos nosotros. Pero el sueco no desiste. «Pueblo de Dios», implora, «todo depende de ustedes».

«El provecho no lo cambiaremos por ningún consuelo. Tienes el derecho a llevarnos a donde te plazca. Incluso al infierno.» Así vociferan los contrabandistas.

Y mientras el combate verbal prosigue, el capitán desaparece de la vista. Un silencio se adueña de la cubierta, una calma sin brisa como la esencia de la vacuidad. Y los hombres se envolvieron en las frazadas descosidas y el padre, cuya hija fue seducida por la tripulación, gime con voz tenue. Su hija yace sentada a su lado, cubierta por una manta, sus cabellos delgados, enmarañados, como un ave castigada. El hombre solloza para sus adentros con voz monótona: «Durante todos los años la protegí, ¿qué será de ella ahora?».

—Esta no es una catástrofe —dicen los hombres—. Hemos visto cosas peores.

—Esta es la más grande de todas mis catástrofes —replica el hombre.

—Y bien, ¿qué quieres?

—Nada.

—Entonces, termina de lamentarte.

Es curioso. El hombre dejó de lamentarse. La fría calma regresa y esconde a los hombres en los cobertores apolillados.

—¿Por qué provocar al capitán? —concluyó uno de los comerciantes.

—El hombre no es un insecto —replicó un contrabandista.

—Es difícil confesarlo, pero, sin embargo, dice el hombre con tranquilidad, es un insecto.

Y entre pesarosos vocablos tácticos, cuentos que inducen terror y gemidos tenues, la tripulación toma el mando del barco bajo las órdenes del oficial de máquinas. Al anochecer hizo su aparición y declaró escuetamente: «El capitán ha perdido la razón. Me he nombrado a mí mismo capitán. La embarcación prosigue su ruta de acuerdo a lo previsto, hacia Palestina.»

Un gran alivio, como posterior a un desastre superado, aleteó sobre nosotros. Bien sabíamos que la tripulación era corrupta y el oficial de máquinas engreído, pero nadie lamentó la demencia del capitán sueco. Como si nos hubiésemos esperanzado sobre este milagro y no otro. Ya nadie vendrá a sermonearnos.

Ahora se extiende un sutil silencio, benigno, sobre cubierta y envuelve en su seno a mujeres y niños. Traficantes y contrabandistas sufren una extraña resurrección.

Nuevamente cambian monedas, se regocijan y juegan a los naipes. Entre chiste y chiste, ¿qué dices del sueco?

—No tolero parábolas.

—Y bien, ¿qué pasará?

—No me preocupa.

Ahora sale el oficial de máquinas y anuncia con sencillez: levantarse a las seis. Desayuno a las siete. Dos cigarros para cada hombre. La entrada al casino prohibida. Allí los oficiales se divierten hasta muy entrada la noche. Allí no faltan cigarros ni alcohol. Mientras allí no falte, tampoco faltará en cubierta. De haber orden, el paso del casino a la cubierta no se clausurará. Pero cuanto más se acorta la distancia, se filtra y madura una gris sospecha. Una filosa amargura corta la noche. A los muertos anónimos se los arroja al mar sin la oración póstuma. El eco de la caída se percibe con una transparencia que se entierra en nosotros como un nuevo desastre.

—Yo lo prefiero así —dice un contrabandista.

—¿Qué quieres decir?

—Prefiero llegar a Palestina sin expectativas religiosas.

—Es decir, que prefieres el oficial de máquinas al capitán sueco.

—Así es, explícitamente, sí.

—Gracias. Es un depravado.

—¿Por qué lo llamas así? El se preocupa por sí mismo.

—Y nosotros, entonces, somos el medio para satisfacer esa preocupación.

—Supongamos. Yo no creo en la redención del mundo.

Y por la noche, entre silencios, se eleva el terrible gemido del capitán. Queja tenue y apagada. De no conocer su voz, difícilmente lo hubiésemos escuchado. Nadie se atreve a dirigirse al camarote en el que está detenido. Y mientras el silencio nocturno más se fortalece, su voz declina, se hace más límpida, no ya a los oídos sino a las sienes desnudas. Es extraño. Ahora, a la distancia, cuando ya no está más, estamos enlazados a él. Pero la luz matinal regresa y acalla su voz definitivamente. El sol y la sal nos moldean hasta destruirnos. La tripulación nos tiraniza y, periódicamente, hace observaciones antisemitas. Pero nosotros somos prácticos, esta aptitud se nos hizo carne, es como nuestra piel. Traficantes y contrabandistas son nuestros maestros. El enojo es una actitud condenable. El orgullo en nada ayuda, las esperanzas son un fraude. Así nos instruyeron. Más aún, sus rostros así nos lo enseñan. Ya aprendimos que las palabras carecen de utilidad.

De esta manera, arribamos a Palestina en el mes de Av, con la sensación terrible de haber llegado por casualidad.

AARON APPELFELD

Traducido del hebreo por Iaacov Glasserman

Historia de Borges

El joven Borges

Había una vez un joven escritor que hizo los versos de *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín.* Cuarenta años después, en 1969, al publicar, corregido, el primero de estos libros, se rememoraba:

> «En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad.»

En efecto, estos libros están transidos de crepuscularismo solitario. El poeta, sólo, busca calles ensimismadas y plazas vacías (o las encuentra, demostrando que las busca). Prefiere la hora del ocaso, en que los objetos se borran y afectan desaparecer. La tarde actúa como prefacio de la noche, donde las cosas caen en indiferencia y todo parece volver a la indistinción del caos, a los momentos indescifrables que anteceden al tiempo. La noche, es, además, el lugar del sueño, en que se puede fantasear el carácter efímero del mundo, espuma de toda ensoñación *(Träume sind Schäume).* Por fin, la noche es el continente romántico, que va desde los cantos de Novalis al dúo de los amantes wagnerianos. He allí a Borges en el joven Borges: soledad, conjetura del mundo, tentación romántica.

El poeta ve, laterales a las calles: los cementerios, las tumbas de los antepasados, los patios de las casas del siglo anterior, objetos que recuerdan las batallas de antaño. La noche evita la actualidad de la ciudad creciente, la multitud atareada, las avenidas de trajín masivo. Pero, contemplador del sepulcro patricio o caminador sin compañía, el poeta se vive efímero, es decir, que considera efímeras su muerte y las muertes de los otros:

> *...son venales las muertes*
> *si las pensamos como parte del tiempo, esa inmortalidad infatigable*
> *que anonada con silenciosa culpa las razas...*

Un par de símbolos son generados por la secuencia ocaso-noche: el amanecer, que trae el horror de las cosas «claras y distintas», el insufrible giro de la vida, y el ciego, poseedor de una siniestra dicha, la de no salir de la noche.

En la celebración del crepúsculo, de la tarde, hay un reconocimiento de identidad: el poeta es tardío, ha llegado tarde, este tiempo no es el suyo. Hay elegía en sus versos, un canto mortuorio a lo pasado y su tenue huella («hoy las calles recuerdan que fueron campo un día»), la contraposición —también— del pretérito como seguridad y el hoy como incertidumbre («los patios y su antigua certidumbre»). Hay algo de fin de raza

en el joven poeta que se recuerda descendiente de estancieros y militares, hombres del riesgo campesino decimonónico:

Soy un pueblero y ya no sé de esas cosas,
soy hombre de ciudad, de barrio, de calle.

El porteño a destiempo celebra a Montevideo: «Eres la Buenos Aires que tuvimos». La historia ha terminado, la identidad es, por fin, la de un sobreviviente: «Creo profundamente que eso es todo y que ni veré ni ejecutaré cosas nuevas», admite ya en 1925.

Este Borges puede ser definido, sin peligro, como porteñista. Sus versos abundan en un vocabulario coloquial de ciertas zonas de Buenos Aires y mencionan lugares concretos de la ciudad. El caminador ocioso frecuenta novias anónimas, patios, velatorios y cementerios, todo bastante peculiarizado. Su barrio de niño, Palermo, es objeto de especial consideración y he allí la *Elegía de los portones* (1929) para acreditarlo. No hay siquiera pudor ante lo pintoresco, traducido al mundo del mito, el haz de mitos que, fuera de la historia, fundacionales e incorruptos, definen a Buenos Aires: una manzana en el barrio de Palermo, el almacén, el juego del truco, la cigarrería, Yrigoyen, el corralón, el desierto, la tarde, los hombres que comparten un pasado ilusorio (en verdad, la ciudad es eterna como el agua y el aire y, por lo tanto, carece de pasado), el tango con su organillero, en suma: el folklore de la *Fundación mítica de Buenos Aires,* hecha en 1929 y rehecha en 1969, como para señalar que el tiempo, a pesar de cierto Borges, le atañe y la modifica.

Este recurso al mito, la oposición de la peculiaridad efímera y el arquetipo eterno e inmarcesible recortan una constante preocupación borgiana: la lucha contra la muerte, de la que es posible salir victorioso con recursos varios: negando la realidad de la historia (y, por lo mismo del tiempo y del espacio, de lo sucesivo y lo simultáneo), proclamando la realidad de lo arquetípico, disolviendo la identidad personal (si soy nadie, entonces no puedo morir), corroyendo la legitimidad del mundo objetivo con la sospecha de que es meramente onírico (nadie ni nada, entonces, muere, porque nada ni ni nadie muere en los sueños).

Pero este Borges que considera «la prolijidad de lo real» como «la mayor congoja» no se agota a sí mismo. Hay también un Borges que acepta la historia como una realidad ineluctable y su valor como fuente de la identidad:

Ciegamente reclama duración el alma arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres el espejo y la réplica
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.

Y el mismo tono escogido para retratar y celebrar a Buenos Aires es una modalidad histórica: elegir la elegía es admitir que el tiempo cambia las cosas, aunque se prefiera lo antiguo a lo nuevo, el pobre barrio Norte de antaño al pretencioso y palaciego de hoy. Las adhesiones son claras: la Argentina anterior al ochenta, un país

rural, guerrero, noble, duro, ascético, cuya contrafigura es este tiempo urbano, pacífico, plebeyo, cómodo, hedonista, que elige la queja del tango antes que la epopeya del batallador solitario, suerte de sacerdote del coraje. Al evocar esta primera etapa de su obra, que se cierra con *Evaristo Carriego* en 1930, Borges escribe el párrafo famoso que, no por repetido, deja de ser gráfico y útil. Lo hace en 1955, otro año significativo, al reeditar este último libro:

> «Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca con ilimitados libros ingleses... ¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí...?

Los pares de opuestos son elocuentes:

1) Suburbio-Casa.
2) Calle, aventura, espacio abierto —Jardín, biblioteca, encierro, rutina.
3) Destino vernáculo y violento —Destino extranjero y pacífico.
4) Historia —Mito.

Estos polos dinamizan la obra borgiana, son su dialéctica, más allá de las censuras conscientes que el *Borges-casa* ha hecho al *Borges-calle*. Anoto dos:

> «Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires...»

Y la confutación (justa, desde luego) del nacionalismo argentino, «como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo» (del universo que, como explica reiteradamente Borges, nunca está en sí mismo, sino en todas partes, por ejemplo en las orillas y estancias argentinas).

Un libro-bisagra.

Evaristo Carriego aparece en 1930 y sirve de bisagra entre la primera y la segunda etapas de la obra borgiana. Se las puede caracterizar rápidamente así: la primera época es dominante de poesía, peculiarismo porteñista, contactos con la vanguardia (ultraísmo), revistas *Proa* y *Martín Fierro*, preocupación por lo inmediato y contemporáneo, estética de experimentación (reducida a lo casero, según Borges juzgará oportunamente). La segunda época es predominantemente de prosa (ensayo breve y narración especulativa, sobre todo), cosmopolita, de un sesgo neoclásico que se reclama —sobre todo— de los clásicos ingleses del XVIII, revista *Sur,* desdén por la noticia del momento y del lugar. Políticamente, un paso que va del liberalismo al irigoyenismo marca a un joven Borges algo inquieto por la materia, inquietud que desaparece en 1930 para reavivarse con la guerra mundial en 1939 (con las zozobras de Inglaterra, ante todo) y el advenimiento del peronismo en 1945.

Aunque la homología es un poco fácil, puede hacerse a partir de que, en 1930, el libro-bisagra coincide con un año-bisagra en la historia argentina: termina medio siglo de estabilidad (primero oligárquica y luego democrática) y de neutralismo militar, con el *putsch* del general Uriburu, que ocurre el 6 de septiembre. En verdad, suceden el

crack económico de 1929 y el colapso del modelo nacional argentino forjado en la década 1870-1880, que no es del caso analizar aquí. Empieza el período luego llamado «década infame» (1930-1943), momento de parálisis económico-social del que se empieza a salir en 1939, con la industrialización forzada por la guerra y el auge de las ideologías nacionalistas. Este tiempo estancado es propicio para la introversión del segundo Borges.

Hacia 1929, la Argentina ve detenido el desarrollo de su modelo como país. Deja de tener futuro, por decirlo con truculencia. Esta cesación del devenir hace que no se pueda definir el presente como tal, o sea como proyecto, y prohija cierta confusión entre el presente y el pasado. La salida borgiana ante este frenazo de la historia es la invención de un pasado apócrifo (recurso agradecido, por otra parte, en un país con un pasado real escaso). La dificultad para aceptar el pretérito como tal, que sólo se admite cuando se tiene una conciencia segura de presente (dada por la certeza del proyecto) redunda en una plenitud apócrifa del tiempo, en que la leyenda sustituye a la historia, o sea al pasado muerto y convertido en documento. Por esto escribe Borges:

> «... de mí confesaré que no suelo oír *El Marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer, al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo.»

En el segundo Borges domina la casa sobre la calle, el encierro de la cultura que es, a la vez, protección y mutilación. Es el tiempo del libro leído por el prisionero de la biblioteca, libro que se sustituye al universo, que se impone como lectura prescindente de toda cosa que no sea el mismo discurso leído, simplificando, tal vez groseramente: como arte a expensas de la vida. Al cabo de los años, Borges ensayará explicar esta actitud:

> «La *actualidad candente,* que nos exaspera o exalta y que con alguna frecuencia nos aniquila, no es otra cosa que la reverberación imperfecta de viejas discusiones... De ahí que el verdadero intelectual rehuya los debates contemporáneos: la realidad es siempre anacrónica.»

También ensayará lamentarse por ella:

Mi mente
se aplicó a las simétricas porfías
del arte, que entreteje naderías.
. . . .
No me abandona, siempre está a mi lado
la sombra de haber sido un desdichado.

En el libro-bisagra, los dos Borges se oponen y conviven. No disputan, se yuxtaponen. Por esto, son más fáciles de ver.

Hay, por ejemplo, como nunca después ni antes, un Borges preocupado por ciertas precisiones sociológicas, aunque sean impresionistas. Véanse algunas:

> «Ser implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos, como si todo les llegara filtrado.
> (El guapo es) ... todo cultor del coraje o profesional del barullo.

(Martín Fierro es) ... el poema, no de la pampa, sino del hombre desterrado a la pampa, del hombre rechazado por la civilización pastoril centrada en las estancias como pueblos y en el *pago* sociable.

(Los compadritos): Hace bastante más de cien años los nombraban así a los porteños pobres, que no tenían para vivir en la inmediación de la Plaza Mayor, hecho que les valió también el nombre de orilleros... Compadrito, siempre, es el plebeyo ciudadano que tira a fino.»

La última va glosada: se refiere a la «irrealidad» del orillero, no irrealidad metafísica, por cierto, sino ideológica. La ciudad y el campo son categorías claras y firmes; las orillas, no; las orillas son inestables, son el campo que se transforma en ciudad y no deja de serlo ni llega a ser ciudad todavía. Los orilleros se imaginan como campesinos o como ciudadanos sin serlo (de ahí su irrealidad, una falsa conciencia que no corresponde con su realidad social), ya que es imposible imaginarse orillero, estado esencialmente transitorio.

El Borges que se aplica a estas concreciones es el visitador de las orillas, que encuentra sus paisajes de una «majestad miserable», en oposición a las grandezas urbanísticas novedosas, ejemplos de un pompierismo que lo deja perfectamente indiferente o eventualmente irónico.

Una ideología desvalorizadora tiñe, no obstante, la observación de la vida orillera. Se mira la orilla como un paisaje —natural y humano— que desaparece, no como una ciudad que se construye. Y se la mira desde un pasado valioso y ejemplar, de modo que el transcurso histórico es juzgado una degradación (he aquí la semilla de algunos momentos estrictamente reaccionarios de Borges: se intenta restaurar un estadio histórico perimido, volver, *reaccionar* contra el curso de la historia). Un Palermo criollo, escenario de guerras civiles y pendencias de cuchilleros, de desafíos caballerescos y milongas venturosas, se degrada a barrio gringo, «de gente decentita e infeliz», pacífico y laborioso, con tangos llorosos y aficionados al fútbol.

El bailarín del tango primitivo y el cuchillero, peleador solitario, son rescatados como héroes de una perdida epopeya que acaba con ellos y desciende de las guerras decimonónicas (de la Independencia y civiles). Borges se enternece por los jefes militares de antaño *(hélas,* a veces también por los de hogaño), por la música de antiguas milongas («Tal vez la misión del tango sea esa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor») y contrapone al gaucho malo, el rebelde y el pendenciero, que se baten porque sí, en una suerte de esteticismo del coraje, al militar profesional, que se bate por una causa. Los argentinos se identifican con el *outlaw* de las pampas y de ahí la canonización de Juan Moreira y de Martín Fierro (insisto en ver que Borges se mueve en un mundo decimonónico).

El punto de vista adoptado por Borges es el del patriciado fundador del país, el descendiente de los conquistadores españoles, de los burócratas virreinales, de los doctores y coroneles de la Independencia, que mira al emigrante como a un recién venido a un país que le pertenece por una suerte de derecho natural basado en la ley de la conquista. Y así identifica:

«... los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros.»

(Más adelante define a los sudamericanos como los nietos de los conquistadores).

Dos preguntas: ¿*Nosotros* sólo abarca a las familias que tuvieron antepasados en los ejércitos del XIX? ¿*Sudamericanos* son sólo los nietos de los conquistadores?

Nótese que Borges no ocupa la óptica de la clase dominante en el momento de escribir *Evaristo Carriego,* los hombres de negocios, patricios o no, enriquecidos después de la Conquista del Desierto (1879), lo que se suele llamar «oligarquía nacional», sino del patriciado anterior, eventualmente reducido a la condición del hidalgo pobre. Y así celebrará la memoria de Lafinur y Laprida, próceres civiles, y de los militares Borges y Suárez, como también hará la elegía de los campos que tuvo la familia Azevedo, la de su madre, y que perdió por diferencias con Rosas.

Este respingo ante el presente, visto como documento de la decadencia, conecta a Borges-calle con Borges-casa, o sea con el mundo inmóvil y seguro de los arquetipos. Frente a esta lectura sociológica de ciertos eventos argentinos, aparece la lectura ahistórica y la pertinente contribución al mito del ser nacional. Para Borges se cristaliza en la figura del jinete, el hombre que teme vivir en la ciudad, jinete que es objeto de su fascinación y su repugnancia, como descendiente de jinetes y hombre de ciudad que es. Los jinetes son «una tempestad que se pierde». Mogoles o gauchos, tanto da, carecen de la cultura del labrador y de la civilización del burgués (del hombre del burgo). Finalmente el jinete es derrotado por la civilización y la identificación de los argentinos (¿del melancólico poeta argentino de ciertos arrabales?) es con el vencido. Aún en 1974, prologando (y prolongando) a Sarmiento, Borges insiste en la identidad entre el gaucho de ayer y el obrero o colono de hoy, entre el caudillo de ayer y el demagogo de hoy, como invariantes históricas que hacen dezlenable la mudanza del tiempo.

Esto ya estaba en la imagen de Carriego fraguada hacia 1930, con un libro de Dumas en la mano:

> «La vida estaba en Francia, pensó, en el claro contacto de los aceros, o cuando los ejércitos del emperador anegaban la tierra, pero a mí me ha tocado el siglo XX, el tardío siglo XX, y un mediocre arrabal sudamericano.»

(He aquí la antítesis sarmientina entre Europa plena y América vacía, que puede leerse, en clave spengleriana, como Europa que tiene historia y América que meramente la sueña.)

El Borges-casa se toca con Jung y la identidad profunda del sujeto se halla en el inconsciente colectivo. Por tanto, se reconoce en el preciso instante en que se toma contacto con él:

> «Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta, en realidad, de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.»

Frente a este Borges-casa de la identidad inmodificable, está el Borges-calle que cree en la identidad como el resultado de un proceso, de una biografía y, por tanto, sólo comprensible en el momento de la muerte, cuando se acaba el tiempo biográfico. Es el Borges que en 1943 escribirá el *Poema conjetural:*



Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno.

Es el Borges que repite a León Bloy («Ningún hombre sabe quién es»), o sea: mientras sus pasos no se detienen, mientras está vivo, es identidad abierta, no ser alguien. Es mero hacer que fragua síntesis provisorias y engañosas, aunque necesarias, pues los demás, a cada rato, le exigen que les diga quién es.

El Borges-casa opta por la eternidad, por algo que no pueda morir y que sea fuente de certidumbres intocables. El curso del tiempo no puede afectar a estas entidades sempiternas y su prueba es la identidad fugaz, nunca repetida, que sentimos con ciertos escritores al leerlos. Leer a Carriego es ser Carriego y comprobar su eternidad. Bailar o silbar un efímero tango es tocar la eternidad de la milonga.

Borges-casa dispara hacia el campo de la cultura inmarcesible, que no muere porque no vive, como esas memorables caricaturas suyas (Melanchton, Gracián) que se mueren y no se enteran. El Borges-calle esboza, sin embargo, una crítica histórica que no desarrolla: la crítica a la Argentina moderna, espejo de degradaciones nacionales. Crítica al proyecto del ochenta, que acaba con la sociedad donde prosperaban los valores nobles y caballerescos, para reemplazarla por los valores de la riqueza y el trabajo, valores burgueses y plebeyos.

Borges contra la historia

La historia ocurre en un juego de tiempo, espacio y variantes. Contra la historia están los contrajuegos de la eternidad, el infinito y el arquetipo. La empresa de Borges es paradójica, y, finalmente, como él lo diría, inútil: valerse del lenguaje, que es espacial, temporal y variable, para atacar a la historia. El intento es construir un discurso sin referentes, o sea, sin nexo con elementos exteriores al propio discurso (leer un libro como si el mundo constara sólo de una biblioteca). Y al decir referente me refiero —la redundancia es útil y no pido disculpas por ella— tanto a la relación saussuriana de significación (que va del referente al significado y de éste al significante) como a la relación lacaniana de significancia (que va del significante a su efecto, el significado, y produce un referente o algo que le vale como tal). Un discurso sin referente pone en cuestión la categoría de totalidad que, al menos como proyecto, es inherente a la idea de historia.

El mismo Borges proporciona la clave para contradecir su contradicción de la historia: «Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal» (faltan, por desdén borgiano, al menos, dos claves más: una dialéctica —todo hecho de lenguaje es un acto, es una mínima o máxima modificación de la realidad, que involucra al lenguaje mismo— y otra, freudiana —todo discurso es, a la

vez, consciente e inconsciente, explica e implica, manifiesta y late—). Cuestionar la historia es ocupar un lugar en el espacio y en el tiempo, o sea, en la historia. Construir un discurso sin referente es prescindir del espacio y el tiempo que son referentes de todo discurso.

Tal vez las dos figuras más habituales en el folklore borgiano sean las del místico y la del guerrero. Borges intenta hacer discursos sobre ellos como si no existieran ni hubieran existido nunca. El militar interviene en este mundo; el místico, en el otro. Si quitamos el místico su intervención extramundana, queda el sofista teólogo, del que tan frecuentemente se ocupa Borges. Y haciendo lo mismo con el guerrero, he allí el poeta épico de la guerra apócrifa («ser en la vana noche el que cuenta las sílabas»), pues hay quien sostiene que la *Ilíada,* dadas sus inexactitudes técnicas, no prueba que haya habido guerra de Troya.

Borges personifica así a su paradigma de escritor:

> «Tres mil hombres pelean: bastón contra revólver, obscenidad contra imprecación, Dios el indivisible contra los dioses. Atónito, el estudiante librepensador entra en el motín. Con las desesperadas manos, mata (o piensa haber matado) a un hindú» *(El acercamiento a Almotásim,* 1933).

Siempre dentro de lo religioso, Borges se autodefine en 1942:

> «Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan en él. Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo.»

El resultado, tal vez, sea *Historia de la eternidad,* recorrido divagante y erudito sobre la palabra *eternidad,* desasida de toda experiencia de lo eterno, necesariamente no discursiva, ya que, como dice Borges, el discurso se nutre de un lenguaje que es temporal, sucesivo. De nuevo: un discurso sin referente que se invagina en los laberintos del diccionario y de la enciclopedia, palabras que llevan a otras palabras y que vuelven de éstas a sí mismas, espejo de la palabra.

Estos discursos que, al no salir de sí, por carecer de nexo con sus referentes, afectan la mencionada forma del laberinto (camino que no conduce a ninguna parte, sendero que sólo lleva hacia sí mismo: seudocamino, seudosendero), se sustentan en cierta construcción filosófica idealista. Más precisamente, en cierto idealismo prospectivo, en que el discurso «proyecta» algo así como un referente, para luego o contemporáneamente, negarle todo carácter de tal.

Copio tres citas célebres y pertinentes:

> «Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen este carácter. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.
>
> La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas pueden conducirnos a ella: la abstinencia o el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad.
>
> No hay ejercicio intelectual que no sea, finalmente, inútil. Una doctrina filosófica es, al principio, una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía.»

Lo más útil es plantear algunas digresiones borgianas a estos borgianos postulados.

Si el mundo es alucinatorio, entonces la primera cita de Borges también lo es. ¿Qué realidad tiene su postulación frente a la inexistencia del mundo, ya que la alucinación es una percepción sin objeto?

Si el mundo es un sueño de Dios, ¿cuándo y quién se despierta de él para constatarlo?

Si el mundo es erróneo y paródico, ¿cuál es el lugar de la verdad y del modelo?

El último párrafo da, sin duda, «doctrina filosófica» por «teología», ya que sólo las teologías son descripciones verosímiles del universo. Ahora bien: verosímil es algo que se tiene por verdadero porque lo parece, aunque no lo sea. De tal modo, conviene ampliar el postulado borgiano y decir: «Una doctrina filosófica (o teología) es una descripción del universo en que ciertos hombres, en ciertos lugares, en ciertas épocas, creen, o sea, que actúan como si esa descripción fuera verdadera». Pasa a ser un mero capítulo de la historia de la filosofía cuando nadie cree en ella, o sea, cuando se convierte en antecedente de otra creencia, y por ello, en historia. Corresponde confrontar este párrafo del Borges-casa con un cuento del Borges-calle donde se trata de un *Orbis Tertius,* invento de ciertos escritores, que termina por generar objetos reales gracias a que se convierte en creencia (sería mejor decir ideología, aunque es una palabra escasamente borgiana, no obstante haberla introducido en la Argentina su ilustre antepasado Crisóstomo Lafinur).

Otra paradoja querida de Borges, la de Aquiles y la tortuga, también es suceptible de paradojizarse borgianamente, o sea, también es el escenario de un desafío entre el Borges-casa y el Borges-calle.

La paradoja es sabida y la plantea Zenón de Elea como ejemplo de que en el mundo no ocurre nada, que la realidad es inerte. Si se pone Aquiles a cierta distancia de la tortuga, nunca logrará alcanzarla, ya que, cuando Aquiles hace diez centímetros, la tortuga hace uno, cuando Aquiles hace uno, la tortuga hace un décimo, etc.

He aquí otro discurso sin referente.

Se puede decir que los movimientos de Aquiles y la tortuga ocurren en el tiempo y que Aquiles hace tantos metros por minuto y la tortuga tantos metros por hora, de modo que un simple cálculo matemático de regla de tres puede resolver el problema, colocando al discurso el referente tiempo.

También puede decirse que Aquiles y la tortuga, en la realidad, no avanzan por centímetros, sino por pasos y llegar a la misma conclusión.

Si Aquiles y la tortuga no existen en la realidad humana y zoológica, sino en este papel o en los más ilustres de Zenón y Borges, entonces no hay problema alguno, pues no están cerca ni lejos.

Borges-casa postula que el mundo es erróneo y paródico, lo cual, en su misma lógica, implica que ese postulado es erróneo y paródico. Eso y todos los demás de Borges, casa o calle, y del resto de los hombres, incluidas estas palabras.

> «Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja.»

Estas palabras de Borges son de 1932, o sea, que en 1932 algunos percibieron, en

un espacio y en un tiempo meramente ideales, que ellas decían que el tiempo y el espacio eran y son ideales. No sé en qué día de qué año ni en qué lugar el lector las volverá a leer, pero ¿qué explica que esas palabras sean siempre las mismas, a pesar de ser creadas, cada vez, por la mera percepción? ¿Qué es esa mismidad, no tan sólo del papel, que sufre cambios químicos, ni de la tinta, ni de la obediente o distraída tipografía, sino del armazón lingüístico que suponen? Las palabras postulan la inexistencia de esa mismidad que llamamos real, pero hela allí, pues desmiente la realidad de la realidad con las mismas palabras que hace cincuenta años (hoy es o parece ser 4 de abril de 1982).

Para Borges-casa la realidad es «incalculable y enigmática». Bien, si es enigmática es incognoscible, pues lo propio del enigma es la imposibilidad de develarlo. ¿Cómo sabemos si es calculable o incalculable, si no podemos develarla?

Los ejemplos podrían multiplicarse, como en los abominables espejos borgianos, pero llevarían, me parece, como los febriles laberintos borgianos, a lo mismo: a un discurso sobre la realidad (bueno, esto es una exageración y un abuso, pues poner un discurso *sobre* la realidad supone su existencia, ya que podemos apoyar algo en ella como quien apoya un plato sobre una mesa) que prescinde de la realidad como referente, a la vez que la postula. ¿No se advierte que si digo «la realidad es inexistente» estoy diciendo «la realidad es» y predicando su existencia ontológica?

Este idealismo prospectivo (ocioso parece señalar su fuente en Berkeley, deliberado maestro de Borges-casa) genera una estética idealista que también merece alguna borgiana consideración.

Es sabido que Borges, en la casa y en la calle, postula el carácter variablemente manierista del arte, incluido el arte realista. La fórmula más lúcida entre todas las suyas me parece que es ésta de 1955:

> «Toda obra de arte, por realista que sea, postula siempre una convención; en el *Fausto*, un campesino que comprende y cuenta una ópera; en el *Martín Fierro*, la ficción de una extensa payada autobiográfica, llena de quejas y de bravatas del todo ajenas a la mesura tradicional de los payadores.»

Borges cuestiona el mito realista del arte como reflejo de la realidad. El arte es un espacio vacío y la realidad un espacio pleno de sí mismo. El primero refleja al segundo. Borges sostiene lo ficticio del arte, por tanto, su carácter de producto, de cosa hecha conforme a determinados artilugios. La obra de arte también está plena de sí misma, es real como toda cosa hecha por el hombre. Esta sería la impugnación «real» del realismo.

Ahora bien: hay otro aspecto del antirrealismo borgiano que cae en el error que critica. Para ello hay que aceptar que la teoría realista del arte es completamente idealista, pues sostiene que la realidad es real y que el arte es su reflejo, o sea, que no es real, pues lo real está en la realidad. La realidad de Alonso Quijano es un tío de Cervantes que vivía en, etc. La realidad de Emma Bovary es un señora Tal que tomó cianuro y logró aparecer en *Faits divers*, donde Flaubert la leyó y la «copió» (¿O la realidad de Emma Bovary era Gustave Flaubert, según aquello de que *Madame Bovary c'est moi?)* La realidad de Werther es un muchacho llamado Jerusalén que se pegó un tiro y Goethe fue y lo reflejó, etc.

Como Borges-casa es idealista, conecta bien con esta dicotomía arte-realidad, sólo que invirtiendo sus valoraciones. El idealismo realista privilegiaba la realidad sobre el arte, que debía ser su sirvienta fiel y atenta. En cambio, Borges-casa privilegia lo que denomina la «irrealidad» (por mejor decir: la antirrealidad) del arte. Pero obsérvese que está dentro del planteo del idealismo realista, o sea, en la dicotomía arte-realidad. «La imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos en la realidad», escribe Borges-casa.

Valdría la pena ahondar con más espacio, por ejemplo, la categoría de «literatura fantástica» que preocupa a Borges-casa y que ha valido su elogio y difusión en la escritura y en las antologías. Desde Freud es sabido que toda literatura es fantástica, ya que comporta la realización de una fantasía. Por tanto, esta categoría es, en sentido estricto, inoperante. Para creer que existe la literatura fantástica hay que volver al planteo del idealismo realista, según el cual la literatura era, por definición, realista, es decir, reflejo de la realidad. Toda literatura que excediera estos márgenes era un caso especial, algo así como «literatura menos» o «literatura pero» (literatura para niños, literatura policial, literatura fantástica, etc.). Una suerte de «literatura que no es más que fantasía», que debe pedir disculpas y dar explicaciones para ser aceptada por la Literatura.

Lo cierto es que Borges-casa adoctrina en este sentido en su cuento *El milagro secreto*. Rememoro su intriga: un escritor judío va a ser fusilado por los nazis y pide a Dios que le conceda un año de tiempo para escribir un drama que tiene pendiente. Y así es: el tiempo se detiene y el escritor puede cumplir con su obra, tras lo cual cae fusilado. El escritor encerrado en una prisión donde sueña con un bibliotecario encerrado en una biblioteca, y que se ha quedado ciego buscando el nombre de Dios en los libros, sin hallarlo y sin esperanzas de hacerlo, el escritor que, sobre la frontera de la muerte, en carácter de víctima de un castigo inmerecido, y que escribe una obra por concesión milagrosa de Dios, sin que nadie se entere, ni del milagro ni de la obra, es todo un retrato del Borges-casa y una moralidad sobre su estética idealista, celebración de «las secretas aventuras del orden» (secreto es lo que, por definición, como el enigma y el misterio, no puede desvelarse).

Ahora bien, ¿qué resulta de esta literatura escrita fuera del espacio y del tiempo, entendiendo como tales, también, el espacio y el tiempo de la lectura? ¿Qué resulta de este equivalente de una ceremonia secreta? Es una literatura que tiene referencia, los maestros de la literatura que el escritor elige. Constantemente, Borges los confiesa y trata de desalentar al lector respecto a sus cualidades de inventor literario. Literatura segunda o literatura sobre la literatura, que sirve de eco a las autoridades, esta literatura («soy, de nuevo, Stevenson, Chesterton y los guiones fílmicos de Joseph von Sternberg» parece ser el argumento preventivo de *Historia universal de la infamia*, ya en 1935) es una estética deliberada del falseamiento y la tergiversación, estética del lector infiel o, como a veces Borges gusta lacerar, de «chapucero».

> «Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.»

Como se ve, hay un eco del planteo del idealismo realista: aquí la literatura

segunda es un reflejo de la literatura primera, suerte de construcción laberíntica en que un texto viene de otro y vuelve a él, para revenir y revolver y así cuantas vueltas de juego se quiera. La literatura primera, la de los maestros o autoridades, sería la «realidad» de la literatura segunda, epigónica o en eco.

Imaginar la eternidad, imaginarla aun en lo que tiene de inconcebible, es un remedio del lenguaje frente al dolor de lo fugitivo, del tiempo sucesivo que se vive como una pérdida, como una serie de pequeñas muertes. Borges-casa es romántico y acepta el poder consolador del arte *(Trostung)*, espacio donde se pierde la realidad y reina el oximoron. La nieve arde y también arden luces tenebrosas. Hay, en el tiempo, anacronismos y repeticiones que lo desmienten. Entre todas las páginas borgianas que postulan este consuelo, prefiero *Sentirse en muerte* (1928), perfección que podría honrar a cualquier literatura. Se trata de suspender la historia, de rescatar un fragmento de pasado intangible al flujo de lo perentorio. El caminante nocturno tropieza con una tapia rosada que es la del siglo XIX y lo sigue siendo. El *déjà vu* se sintetiza con el presente: ahora estoy en el pasado. Pero esa vivencia de lo pasado como actual, esa suspensión de la temporalidad itinerante es la muerte: «... me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor intuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica».

Este proyecto de desvalorización de la historia se prolonga en la vindicación de lo infinito: es una palabra que «una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata», es un «concepto corruptor y desatinador de los otros» (desde luego, hay un argumento borgiano que oponer a estos terrores: lo infinito no puede pensarse porque el pensamiento y el lenguaje son finitos, de modo que el pensamiento «no consiente» lo infinito; también puede razonarse según la dialéctica: todo concepto es negatividad y postula su contrario, sin el cual no existe: lo infinito es la contrafaz de lo finito y viceversa, es sólo pensable como el encuentro de los opuestos en el absoluto).

En *La doctrina de los ciclos* (1934) se complementa lo anterior: el tiempo ocurre cíclicamente porque el número de elementos del universo es finito y sólo admite un número finito de combinaciones que, fatalmente, se organiza en repeticiones. Estas son infinitas, pero su ordenación sucesiva es irrelevante: estas palabras volverán a escribirse infinitamente y, por lo mismo, poco o nada importa que ahora lleven la fecha que llevan. Como todo argumento metafísico, y según Borges enseña, este es perfectamente irrebatible y absolutamente inconvincente. Como lo es su corolario *(La esfera de Pascal,* 1951):

> «Si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo en el espacio; porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde.»

La más ambiciosa embestida de Borges-casa contra la historia es *Nueva refutación del tiempo* (1944-1946), donde sostiene la vigencia de la instantaneidad estanca contra la sucesión. Sólo existe cada momento vivido, no su conjunto, lo que equivale a decir que el tiempo nace, existe y muere en el mismo instante, para nacer, existir y morir de nuevo, pero sin continuidad alguna. Todo instante es absoluto y la historia no existe, por falta de un espacio donde la sucesión se acumule y dé cuenta de sí misma.

Ahora bien, ¿dónde se produce la percepción de estos instantes discontinuos? Si

se produce dentro de cada instante, entonces la discontinuidad tampoco puede pensarse, sólo puede pensarse el instante dentro de sí. Hay un yo que es común a todos esos dispersos mundos suficientes de tiempo, a ese archipiélago temporal que no fragua en continente. Pero si ese yo ha estado en todos los instantes, precisamente, demuestra que entre ellos hay cierta comunidad. Y si hay un dónde para detenerse a pensar la discontinuidad, también hay un cuándo, pues la fórmula de la discontinuidad está compuesta de palabras continuas.

El ejemplo (tenuemente spengleriano) que da Borges para graficar su refutación del tiempo no es demasiado hábil como tal: en agosto de 1824, según los almanaques, un guerrero sudamericano pelea en Ayacucho y Thomas de Quincey escribe una diatriba contra Goethe. El tiempo no existe, pues estas eventualidades no son contemporáneas: uno no sabía nada del otro.

No es difícil ver que ambos hechos se conectan de modo bastante visible: los ingleses cuya cultura laboraba y enriquecía Quincey estaban directamente vinculados con la guerra de la independencia americana. Esto lo cuenta cualquier manual de historia. El guerrero y el escritor compartían un espacio histórico. Lo hacían sin ser conscientes de ello, pero Hegel recuerda que los hombres hacemos la historia sin saber que la hacemos, pues la historia nos hace, como el tigre borgiano que me destroza aunque yo sea ese tigre.

Finalmente, se trata de un «consuelo secreto» (otro consuelo romántico) frente a lo espantoso de un destino irreversible y férreo. El tiempo, el yo y el universo astronómico existen y «el tiempo es la sustancia de que estoy hecho». Lo niego en un momento de él mismo y el medio desmiente el mensaje.

El desdén por la historia es desdén por lo concreto, y he allí una constante del Borges-casa, el que escribe en el prólogo de *Ficciones* (1941) que un largo libro equivale a su resumen breve, o el que repite su diatriba contra las ciencias de lo concreto —sociología-psicoanálisis— por ser meras jergas o *patois* (estos graciosos postulados tienen el sabor virginal de lo no sabido), que adjetiva de «ridículo y deleznable» todo lo acaecido en la historia universal, a juzgar por los desvaríos de Bouvard y Pécuchet (que, precisamente, reducen la historia al enciclopedismo que el idealismo realista intentó construir con sus libros que «reflejaban fielmente» la realidad), o personifica en el Otálora de *El muerto* o en el protagonista de *La espera* al hombre ya muerto aunque vivo, porque va a morir, no importando nada lo que le ocurra antes de la muerte (estas ficciones ejemplifican la doctrina de *Sentirse en muerte* y rizan su rizo).

Como insinué antes, este Borges se toca con Jung y con Spengler. Con Jung, porque el arquetipo o inconsciente colectivo es la garantía de eternidad que yace bajo la efímera apariencia de la historia o de lo que llamamos tal. Esto lo desarrolla Borges-casa a partir del problema de la invención poética. He aquí unas líneas de 1974:

> «Regresemos a la secular doctrina de que el poeta es un amanuense del Espíritu o de la Musa. La mitología moderna, menos hermosa, opta por recurrir a la subconciencia o aun a lo subconciente... Como todas las génesis, la creación poética es misteriosa.»

El poeta cree decir una cosa y dice otra, pues no sabe lo que sabe la Musa, de la

cual es mero vehículo. La historia es la conciencia del poeta, la eternidad es la conciencia de la Musa, o sea el arquetipo. Así, José Hernández escribe un poema de protesta y le sale un poema sobre el mal, el destino y la desventura. Quiso temporalizar y eternizó.

En cuanto a Spengler, dado que la historia no es factible de comprensión, es, al menos, factible de descripción externa. Su sustancia es misteriosa y no se la puede penetrar, pero su exterioridad es materia de la morfología. Borges-casa escribe en 1950:

> «Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas.»

Estas construcciones tal vez sean un síntoma histórico, el gesto de una cultura que, agobiada por un presente incomprensible y atroz, proclama la incomprensibilidad y atrocidad de todo presente. Ya hemos observado que Borges mira la Argentina con los ojos de un guerrero de la Independencia y sus fuentes románticas (Schopenhauer) intentan contemporizar la teoría y la visión. No es difícil entender cómo se ve a sí mismo en tanto «fin de raza», ser tardío que ha nacido tras el final de la historia, sobreviviente barroco de un tiempo muerto («barroca es la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios», escribe en 1954).

Otros incisos confirman lo dicho. Melanchton *(Un teólogo de la muerte)* está muerto y no se da cuenta, por lo que sigue escribiendo unas páginas que se borran al día siguiente de hechas. El *Biathanatos* de John Donne arriesga una teoría que fascina a Borges-casa: Dios ha creado el mundo para inmolarse en él, se ha suicidado y vivimos su posteridad. Con Bertrand Russell lamenta vivir en un siglo XX irracional, degradación del racionalista siglo XVIII. ¿No se dirigen al propio Borges estas palabras sobre Valéry escritas en 1945?:

> «Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme,* tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando)...»

El antepasado

La figura del antepasado es la opuesta y complementaria a la figura del fin de raza. Aquél ocupó un espacio en la historia, pero lo llenó hasta la medida de la perfección, agotándolo. Este ha venido al mundo sin lugar histórico. No le cabe (caber: de nuevo, ocupar un lugar) intervenir en las cosas mundanas, sólo le cabe contemplarlas como algo concluso e impenetrable. De allí que el mundo se torne conjetural, dudoso, sospechable de falsía.

Los atributos del antepasado son: potencia de engendrar, coraje de matar, invención de escribir. Opuestamente, el fin de raza se concibe estéril, cobarde, mero lector de los textos canónicos, repetidor, eco o falsificador de sus modelos.

En la figura del puñal que es, a la vez, tigre, se sintetizan los dos atributos de la potencia paterna del antepasado: engendrar y matar. El puñal ha sido instrumento de la muerte y encierra una fuerza de tigre. Ahora yace, inerte, en el cajón del escritorio,

como en un ataúd, compartiendo el encierro con emblemas del siglo pacífico y urbano: papeles, lapiceros, barras de azufre. Siguiendo a Kipling, Borges-casa concluye que procrear y dar muerte son dos actos aparentemente diversos y «esencialmente, uno». El antepasado se ha llevado la historia consigo, dejando al fin de raza fuera del tiempo, en un tiempo que es un mero suceder sin eventos (suceder: sucesión: yuxtaposición: recuento).

Algunas fábulas borgianas recurren sobre lo mismo.

En *Los dos reyes y los dos laberintos,* el personaje poderoso (poder es connotación del ancestro) lleva a alguien al laberinto por excelencia, el desierto, y allí lo deja morir. El laberinto es la figura opuesta al camino y éste es la base estructural, topológica, de la historia. El laberinto es el seudocamino que le queda para recorrer al fin de raza. Lo desértico de este concreto laberinto acentúa la imposibilidad de ejercer ninguna práctica en él. Sólo cabe esperar en su vanidad el momento de la muerte, que se vive como el cumplimiento de una sentencia capital. La esterilidad y la impotencia suelen aparecer en Borges cargadas de una culpa innominada, similar a la del pecado original, una culpa por una transgresión no cometida.

Similares elementos aparecen en *El jardín de los senderos que se bifurcan.* El narrador y protagonista es, de algún modo, el personaje de una novela laberíntica escrita por un antepasado suyo, texto en que están previstas todas las variantes posibles de la historia. Todas las conjeturas de espacio y tiempo configuran un laberinto en que, sin advertirlo, está metido el personaje, caminante por una traza de senderos que se bifurcan y que no llegan a ninguna parte.

Juan Dahlmann, en *El Sur,* es el emblema del fin de raza: desciende de un guerrero y de un terrateniente, y conserva una espada y el casco de una estancia, pero él es un mero bibliotecario de ciudad, a quien retienen en ésta «las tareas y acaso el desgano». Por subir una escalera leyendo *Las mil y una noches* se lastima la cabeza y sufre una septicemia. En el delirio o en la vigilia (las lecturas varias son posibles) vuelve al sur, al campo, al lugar de sus antepasados, donde es invitado a un desafío a cuchillo y sabe que lo matarán. Inhábil para los aspectos prácticos de la vida, contemplativo, lector de los clásicos, ha olvidado las destrezas de sus ancestros y esto le costará la muerte. De algún modo, es como estar encerrado en un laberinto de arquitectura o desierto.

En *La cámara de las estatuas* hay un castillo árabe construido por los antepasados, donde están, en forma estatuaria, todos los árabes (son jinetes y guerreros, como los argentinos de los buenos tiempos). Un rey viola el secreto del recinto, pretende incautarse de sus tesoros y esto le acarrea la pérdida del reino. De algún modo, repite el esquema del cuento anterior: la vuelta al mundo del antepasado implica la desgracia y la muerte. El ancestro es sagrado y no admite que se hollen sus espacios tabuicos.

En estas narraciones puede observarse una dualidad de elementos: los masculinos o paternos corresponden al pasado (la figura del guerrero, del rey, del jinete, del cuchillero, del clásico, etcétera), y los femeninos o maternos corresponden al presente, donde habita el narrador: la casa, la biblioteca, el laberinto de arquitectura, la prisión. En síntesis: el encierro y la protección, la defensa ante el mundo hostil y la mutilación para operar sobre él.

Si se pretende leer filosóficamente la relación del fin de raza con el antepasado,

podemos encontrar en Borges una elección que arranca de Schopenhauer para involucrar sus antecedentes, sin desdeñar a Kant y Spinoza (lo «intocable» de las cosas por la pura razón y cierto panteísmo humanista así parecen acreditarlo). Borges deja de lado la herencia filosófica del ochenta (darwinismo social, organicismo spenceriano, progresismo naturalista) para identificarse con la mentalidad romántica, contemporánea de los ancestros que él elige como tales Y no es el menor elemento cuestionador de Borges frente a la Argentina del ochenta. Así como, en la alternativa Hegel-Schopenhauer, tampoco es gratuita la opción por el último, aunque rescatándolo «hacia atrás» y no «hacia adelante» (de este modo, habría que llegar al eludido Freud).

Borges a favor de la historia

Aparece ahora el Borges-calle. Confieso al lector que me identifico con él y con su valorización de lo histórico, de la historia como un proceso común a todos los hombres, que son su emergente continuo, su síntesis constante y provisoria. Por tanto, me limito a glosarlo y no lo cuestiono, dejando esta labor al Borges-casa y a sus secuaces. Ordeno tres citas que son superiores a cualquier glosa:

> «La historia universal es la memoria de las ulteriores generaciones y ésta, según se sabe, no excluye la invención y el error, que es, tal vez, una de las formas de la invención (1970).
>
> ... no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esta ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos (1952).
>
> ... si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben *(Magias parciales del Quijote)*.»

En la primera cita es evidente la aceptación de la continuidad del tiempo histórico, del cual surge la actualidad como su emergente, y la relectura del pasado a partir de su síntesis en el presente. El pasado es un texto que se ha acabado de escribir, pero no se ha acabado de leer.

En la segunda cita rescato la identidad de pensamiento y acción: el hombre sabe de lo que hace y su saber es, por tanto, una praxis.

En la tercera cita hay claramente expuesta la teoría, luego tan embrollada y oscurecida por algunos estructuralistas, del narrador como una función del texto. Hay, también, una continuidad de espacios arte-realidad, que se enfrenta a la dualidad del idealismo realista del que es víctima el Borges-casa. La cita de Carlyle es una embozada cita de Hegel y anuncia al Marx del *18 Brumario*. Haciendo un chiste digno del Borges-casa, diremos que Borges y Carlyle son una de las fuentes de Marx.

Sobre esta base, podemos construir una teoría histórica de la invención, que se opone a la esbozada en el tercer apartado del trabajo. El arte es, aquí, un suceso histórico, inmerso en la continuidad de la historia, síntesis de ella y antecedente de la posteridad. No ocurre fuera del espacio y del tiempo ni reclama ninguna sacralidad para producirse, como podría ser el contacto con el inconsciente colectivo, reservorio

de los sentimientos religiosos desplazados por la cultura profanizadora del racionalismo.

Borges (a secas) advierte, eventualmente, la contraposición de las teorías sobre la invención estética de Borges-casa y Borges-calle. No parece casual que yuxtaponga los textos *El sueño de Coleridge* y *La flor de Coleridge*. En el primero postula la teoría platónica del poeta como raptado por los dioses, como voz divina. Del vate al inconsciente colectivo junguiano hay un paso más fácil de franquear que entre Aquiles y la tortuga eleática. En el segundo texto, en cambio, domina Aristóteles y la literatura es explicada como una tarea colectiva e impersonal de todos los hombres, que la van elaborando a través de la historia y se van elaborando al elaborarla.

Me parece que este párrafo es, teóricamente, el más abarcador del Borges-calle:

> «Cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres (1951).»

Es decir: cada escritor es la síntesis de sus precursores (los que estuvieron antes que él en el curso del tiempo: los pre-cursores) y cada momento de la historia es la síntesis provisoria de ella y su relectura. Borges crea a su precursor Schopenhauer y Schopenhauer se convierte en su precursor, a la vez que Borges se convierte en el destino de Schopenhauer. Lo mismo ocurre con el pintor Whistler, manejado tempranamente por Borges-calle. Whistler ha dicho que cualquiera de sus nocturnos le ha costado toda la vida y Borges comenta: «Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó». Y, anticipando el juego de precursor y precursado, define a Ascásubi vivo como un Bécquer ríoplatense y a Ascásubi muerto, como «un precursor borroso de Hernández».

Todo discurso, por lo que va dicho, es su historia. He aquí un fundamento para la dialéctica borgiana de la lectura, paralela a la que han ensayado Ezra Pound y Umberto Eco, entre tantos. Las repercusiones de lo verbal son incalculables (sic) y la *Ilíada* son las incontables lecturas de la *Ilíada,* en primer término sus traducciones, «diversas perspectivas de un hecho móvil». Lo que Patroclo y Aquiles significaban para Homero o para «Homero», lo ignoramos. Ambos, para nosotros, son «una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas». Toda historia es historia presente, ocurre hoy, es historia viva (lo ha escrito Croce en palabras que quizá Borges ha leído y que constituyen otro embozo para Hegel).

A riesgo de machaconear, copio:

> «Para nosotros, el tema del *Martín Fierro* ya es lejano, y de alguna manera, exótico; para los hombres de mil ochocientos setenta y tantos, era el caso vulgar de un desertor, que luego degenera en malevo.
>
> Un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria.
>
> La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo—, como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil (1951).

Libros como el de Job, la Divina Comedia, Macbeth (y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente... La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de lectores anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas.»

(En la última cita hay un *concetto:* «una larga inmortalidad»: estrictamente, una inmortalidad no es larga ni corta, sino, precisamente, infinita; si es larga no es inmortal).

La historicidad del arte lleva a pensar en la mortalidad, ya que nada, en la historia, tiene certificado de eterno (ni los muertos, que pueden resucitar en cualquie biblioteca más o menos solitaria). Las inmortalidades, aún las más largas, están amenazadas de muerte. Ya lo advertía Borges-calle en 1930, evitando todo contacto explícito con la tesis hegeliana del fin del arte, pero reiterándola con estas palabras:

«... la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.»

Una fábula borgiana, *Pierre Ménard autor del Quijote,* grafica todos estos postulados, y conviene una lectura paralela a la de *El milagro secreto,* para contraponer a los dos Borges.

La anécdota es sabida: un escritor francés se propone reescribir el *Quijote* en la década de 1930 (el texto es de 1939). Lo escribe letra por letra y signo por signo, pero el libro es otro, porque la lectura (los códigos de lectura) son otros. ¿Cuál es el «verdadero» *Quijote?* Ninguno y ambos, y todos los que resultaron y resultarán de su lectura. Todo discurso es su historia.

«Ménard no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.»

Se ve bastante claro el par saber-actuar, pues aparece el saber histórico como una intervención en el texto del pasado. Lo que sucedió en la historia es lo que hoy juzgamos que sucedió, haciendo la historia. Nuestro saber es un hacer que también se incorpora al objeto del saber y a la sucesión de saberes en el tiempo. Se constituye como precursor e instituye sus precursores. También se advierte el carácter colectivo, social si se quiere, del hecho literario. Un hecho manifiesto, en tanto ocurre a la luz pública de la historia, y en el cual intervienen todos los hombres, cualesquiera hombres. Por el contrario, en *El milagro secreto,* la creación aparecía como un hecho excepcional a la historia, con intervención de lo sobrenatural (detención del tiempo) y su resultado, en vez de ser manifiesto, quedaba secreto.

En este desciframiento del pasado aparece la categoría implícita del inconsciente, que Borges no maneja de manera lúcida, por su conocida fobia al freudismo, pero que importa destacar ahora. En efecto, un escritor no sabe cómo será leído, por tanto, no sabe acabadamente lo que dice su escritura. Esta excede su control conciente y los intersticios del discurso dejan espacio para nuevas escrituras que harán decir a su texto lo no dicho por él. La loba de la Divina Comedia (el comentario es de Borges) está puesta por Dante, seguramente, como una alegoría de la Avaricia. Pero es, además, una loba hambrienta y flaca, que excede la estrecha categorización alegórica. No es «un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los

sueños». *Como en los sueños:* la clave freudiana está insinuada (Borges no lo sabe, ejemplo al caso). Lamentablemente, sólo está insinuada.

De esta secuencia cabe extraer una leve consecuencia política, tal vez merecedora de llamarse democrática. Borges es, casi siempre, un razonador ateo, cuyo interés por Dios cae del lado etimológico. Pero es, también, en otras ocasiones, un panteísta de signo spinociano (sus lecturas de Spinoza son constantes y se acentúan con los años). El mundo como Libro Sagrado en que todos somos Dios y la criatura a la vez es un apotegma de este carácter. Y en *Historia de los ecos de un nombre,* al examinar, con una clave heideggeriana que no sé cómo rastrear, lo indefinible del ser (para decir lo que el ser es hay que acudir, tautológicamente, al verbo ser), apunta una salida también panteísta: cuando un hombre dice *Soy lo que soy* no sólo insinúa *Soy mi biografía,* como Laprida en el *Poema conjetural,* sino que repite una frase del Dios bíblico. De tal modo, todos somos Dios al postularnos dotados de ser. Todos somos, igualmente, Dios y de ahí nuestra igualdad (no corroborada por la naturaleza, hacedora de desigualdades). Todos somos igualmente y *cualquieramente,* intercambiablemente, humanos en la comunidad teológica que constituimos. Dios existe porque existimos. De ahí cierta paradójica teología de la democracia, que no casualmente es una institución propia de países con raigambre cultural judeocristiana.

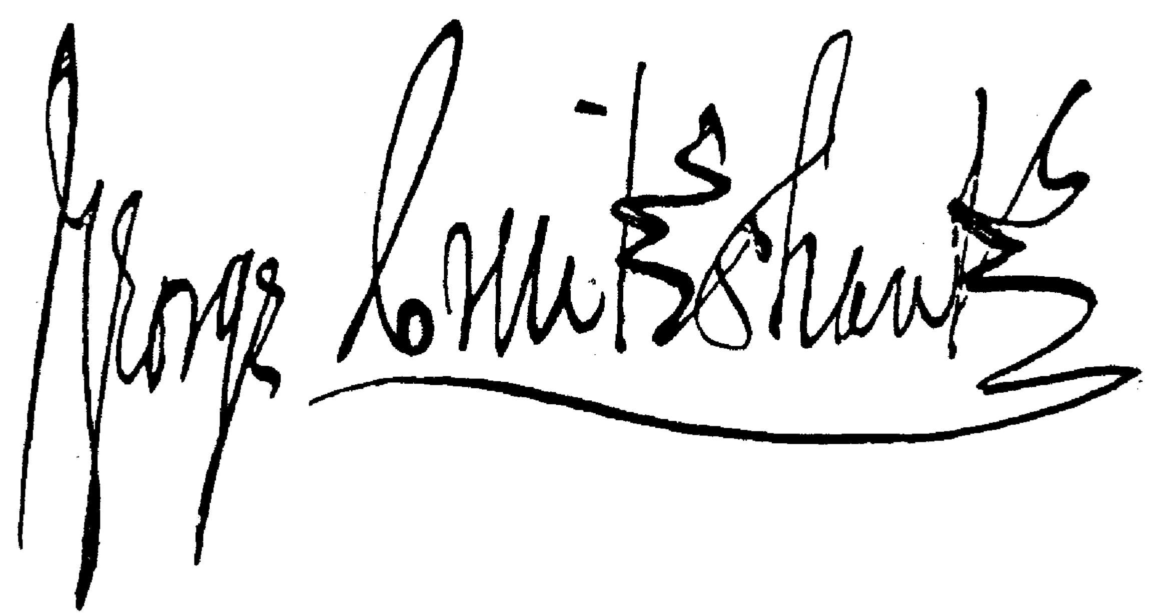
La grandeza de un escritor no es matemática. No se la mide ni se la pesa. Pero acusa algunos síntomas. Uno es que proporciona al lector los elementos que lo impugnan. Borges da al lector su casa y su calle, y lo deja en libertad de operar, como Ménard ante Cervantes. Es una seña de su grandeza. Nadie como él para desalentar a papanatas y sacristanes del culto borgiano. Nadie como él para desvalorizar en público sus textos y dar una versión inteligente (por ello, cruel) de sí mismo. Aun cuando la emboza con la alusión a Gracián y escribe:

No hubo música en su alma; sólo un vano
herbario de metáforas y argucias
y la veneración de las astucias
y el desdén de lo humano y sobrehumano.

Bien, pero hay algo que no desdeña lo humano y lo sobrehumano y que empuja a alguien a escribir las obras de Borges.

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos
MADRID

Lecturas



Retrato de George Cruikshank publicado en la revista The Omnibus *en 1841*

Biografía de un dibujante: George Cruikshank *

Cuando el gran novelista W. M. Thackeray escribió su *Essay on the Genius of George Cruikshank* (1840), no hacía más que dejar escrita para la posteridad una genialidad de la que hoy hablan los propios dibujos y grabados de Cruikshank. El *Catalogue Raisone'of the Works of George Cruiks* (Catálogo razonado de las obras...) de A. M. Cohn nos ofrece más de 5.265 dibujos y grabados de este fecundo artista, tan relacionado con la política y la literatura victoriana. En esta biografía que reseñamos se ofrece la cifra de 15.000. Nacido en 1792, hijo del caricaturista político Isaac Cruikshank, antes de cumplir los 12 años ya trabaja con su padre en el arte del grabado, junto con su hermano Robert. Parece ser que su colaboración es muy grande en el *Sketch of Nelson Funeral* y en el dibujo *Facing the enemy* 1803 (Frente al enemigo).

En una época en que la noticia se difunde por medio del periodismo naciente, la labor del ilustrador gráfico es de enorme importancia, y la sátira gráfica tiene un sentido mucho mayor de lo que pueda suponerse. De ahí que Cruikshank, totalmente inserto dentro de la vida inglesa, y sobre todo de la vida londinense, sea un testimonio más interesante y válido que muchos documentos históricos. La caricatura política refleja el triunfo británico sobre Napoleón, y cuando dibuja «The Rogue March from Madrid to Paris» *(La marcha del bribón de Madrid a París)*, con su parodia del invasor, nos ilustra mucho más que cualquier comunicación escrita. El «cartoonist» (caricatura) afila su pluma y prepara el panfleto que, muchas veces, se vuelve contra la propia política interior, cuando la exterior ya no tiene interés.

Al servicio de la causa británica, Cruikshank ridiculiza al emperador de los franceses, y se burla de la política gala. El tiempo no pasa en vano. Ahora Cruikshank va a criticar drásticamente a los propios británicos.

No cabe duda que los caricaturistas trataban de reformar la sociedad con sus facentas y que cada dibujo paródico era un acto de rebeldía. Una manera de rebelión se ha creado mediante las parodias impresas, caricaturas que dejan en el mayor ridículo el cinismo de los caricaturizados. Cuando Cruikshank dibuja *Free Born Englishman* (el inglés que ha nacido libre), encadenado, con las manos atadas, con los pies aherrojados, quiere significar el símbolo de la regresión. *The Queen's Matrimonial Ladder* (La escalera matrimonial de la reina) es una sátira feroz de los acontecimientos recientes, tanto que Palacio paga al dibujante para que no caricaturice a la reina. Ya Sayers, Gillray y Hogarth recibían una pensión, medio de evitar la crítica gráfica de sus plumas.

De 1821-1830 Cruikshank mira en torno y ve, sin demasiada sorpresa, que prescindiendo de la política y de la Corte, la vida de Londres le ofrece temas variados para sus caricaturas y dibujos. Las costumbres, las maneras, las modas de Londres bajo la Regencia son un muestrario extraordinario, una cantera diversísima para su arte. Londres es una ciudad estimulante, turbulenta, viciosa y peligrosa en algunos lugares y sus miserias y crueldades, así como sus incongruencias y excentricidades, dan pábulo

* *Michael Wynn Jones:* «George Cruikshank. His Life and London». *Macmillan London Limited, 1978.* (Con cien ilustraciones).

a la imaginación del artista. Un dibujo gesticulante se corresponde con esta vida de tanta excitación. The West End donde reside la *high life,* tan bien descrita por Thackeray en *Vanity Fair (La feria de las vanidades),* donde destaca el bello Brummel, está cerca del Strand, con sus tabernas, cocheros, dandys y cortesanas y petimetres.

El resultado es *Life in London* (La vida en Londres), serie de dibujos inmensamente populares que son como un diorama de la vida diaria, tanto que hoy al recorrer ciudad y asistir al Covent Garden, a Vauxhall Gardens y a la Opera House, el espíritu de Cruikshank está presente, del mismo modo que *The Art of Walking the Streets of London (Arte de pasear por las calles de Londres)·* resulta enormemente evocador para quienes acabamos de recorrer New Bond Street, Regent Street y el Mall, obra del estupendo arquitcto Nash, contemporáneo de Cruikshank, y al que caricaturizó en *Naschional Taste!* clavado en la aguja de la conocida iglesia londinense de *All Souls,* en Langham Place.

En 1823 Cruikshank comienza a ilustrar libros de autores literarios. El primero es el de Lockhart, y se titula *Points of Humour (Puntos de humor).* La comicidad de los dibujos de Cruikshank es de obra maestra. El abigarramiento de sus composiciones, donde tantas figuras se contorsionan humorísticamente, es sorprendente. El editor es Charles Baldwyn, con el cual se va a asociar, y desde entonces su colaboración ilustrativa de libros será permanente.

Por esta época, James Grant, en uno de sus retratos de *Public Characters,* incluye a Cruikshank. Dice: «Es un ser singular y, en algunos aspectos, hombre excéntrico como ser social. Las burlescas y extraordinarias fantasías que su mente constantemente está imaginando, dan a su mirada un aire salvaje, que basta para espantar con su presencia a los que no le conocen. A veces es tan descortés y abrupto en sus maneras que parece rudo». Esta descripción también parece una caricatura.

En este mismo año de 1823 Cruikshank ilustra la traducción inglesa de los cuentos de Grimm *German Popular Stories,* que le da un puesto de honor en la historia de los ilustradores de la literatura infantil. Para Ruskin, Cruikshank fue el gran intérprete de los Grimm. En todas las antologías aparece la ilustración famosa de *Pulgarcito* en toda su originalidad, aquel extraño árbol en cuyas ramas se cobijan los niños, los padres, y sobre las que acecha el ogro de la narración. Estos cuentos populares le llevan a ilustrar los *Eccentric Tales* (1827) de Kosewitz. Al mismo tiempo sigue pintando escenas londinenses, *Scraps and Sketches* (1828), que son escenas de Kensigton Garden.

En un círculo literario con el que mantiene activa tertulia y al que pertenecen el novelista Frederick Marryát, Edward Bulwer—Lytton y el joven Thackeray, Cruikshank traba conocimiento con Dickens, con el cual va a colaborar. Dickens recuerda una de las reuniones con el dibujante: «George Cruikshank estaba como loco en aquella reunión: después de haber cantado toda clase de canciones maniáticas, su diversión llegó al colmo conduciendo hasta su casa (seis millas) mi faetón descubierto, con la indignación unida a la risa de la policía metropolitana».

Hacia 1835, Dickens, todavía un conocido que firma con el seudónimo de Boz, escribe unos divertidos *sketches* (cuadros) en varios periódicos, que van a ser recogidos en libro. El editor sugiere que estos cuadros sean ilustrados por Cruikshank. El libro se publica con un prólogo del propio Dickens, en el que señala su satisfacción por ir

en tan buena compañía como la del conocido y famoso George Cruikshank. Cuando el libro se publica, el crítico de *The Spectator* en su elogio dice: «Boz es el Cruikshank de los escritores».

A continuación, en 1836, Dickens publica *The Pickwick Papers* y prepara *Oliver Twist,* para lo que se pone en relación con Cruikshank. El libro se publicará en 1870, después de muerto Dickens. Es entonces cuando surge la polémica acerca de la autoría del libro. Cruikshank manifiesta publicamente que *Oliver Twist:* «Era por completo idea mía y los caracteres eran míos», es decir, que fue el dibujante quien sugirió a Dickens la idea de escribir un libro sobre la vida de un chico londinense, que va elevándose desde la más modesta situación a la más alta.

Esta controversia acerca de la creación literaria se repetirá en más ocasiones, pues Cruikshank manifestó posteriormente ser el autor, poco más o menos, de los libros que ilustraba. La controversia Cruikshank-Dickens es uno de los asuntos más curiosos de la historia de la literatura y del arte de la ilustración. A partir de esta obra, Dickens empezó a colaborar con otros dibujantes. Ya *Barnaby Rugde* (1841) fue ilustrado por Phiz.

Como ya dijimos, el caso vuelve a repetirse con el autor Ainsworth. Llamado Cruikshank a colaborar con sus ilustraciones para el libro *The Lions of London (Los leones* —elegantes— *de Londres)* y para la obra *Jack Sheppard,* «el dibujante asegura que las obras fueron imaginadas y proyectadas por él. Según Thackeray, Ainsworth sólo puso las palabras. Este es un caso de la colaboración de ambos, que resulta más evidente por lo que respecta a la obra *The Tower of London.* Buena prueba de ello son las cartas que Cruikshank escribe a Ainsworth detallándole las ilustraciones de los episodios, que son aprovechadas casi exactamente por el propio Ainsworth en su libro. Cruikshank afirma en otra ocasión que sus dibujos precedieron al texto y que Ainsworth escribió instigado por sus sugerencias y por sus dibujos, de tal modo que podría decirse que escribió para ellos. O sea, en una palabra, que las ilustraciones precedieron al texto.

A partir de 1835 Cruikshank empieza a colaborar en el *Comic Almanack.* La moda de los almanaques invade Inglaterra. Durante más de veinte años el caricaturista llena las páginas con sus dibujos satíricos y con la muchedumbre de sus personajes. En 1841 empieza su colaboración con el famoso periódico *Punch.*

Por esta época se produce un cambio en la manera de ser de Cruikshank. Gran bebedor se vuelve abstemio y en sus dibujos decide mostrar los estragos de la bebida. En 1847 dibuja la serie *The Bottle (La botella),* que va a vender a precio muy reducido para ponerlo al alcance de las clases trabajadoras. Lo radical de su cambio se refleja en sus dibujos y en su propia vida. En 1848 dibuja *The Drunkard's Children (Los hijos del borracho),* que tiene un éxito rotundo. A partir de entonces, Cruikshank, elegido vicepresidente de la Liga londinense de Templanza, da conferencias sobre la acción antialcohólica. Su estilo oratorio, según testigos visuales, era un cañamazo de gestos histriónicos, en una mímica peculiar y una imponente gravedad que revelaba su capacidad de actor, es decir, algo muy parecido a su propio arte de ilustrador.

En 1853, Cruikshank publica el primer volumen de la serie *Fairy Library (La biblioteca de las hadas),* que dio lugar a una fuerte polémica con Dickens, que le acusaba de moralizar en exceso estos cuentos.

No obstante la continua obra de este trabajador infatigable que es Cruikshank, el dibujante tiene dificultades monetarias, lo que le hará decir en una ocasión que «el ilustrador es el esclavo de los editores».

La obra de Cruikshank en sus últimos años es de tal volumen que en 1871 George Reed (conservador de los dibujos y grabados del British Museum) publica el *Descriptive Catalogue of George Cruikshank.* No cabe duda que una línea de continuidad de los dibujantes ingleses da lugar a la figura de Cruikshank. Los antecedentes están en el genial y desvergonzado Thomas Rowlandson (1752-1827), en James Gillray (1757-1815), con su crítica acerba de los políticos en los tiempos de la Revolución Francesa y en James Sayers (1748-1828), desenvuelto y cáustico. Desde los tiempos del gran Hogarth (1697-1764) con sus *Characters and caricatures,* todo conduce a George Cruikshank.

El genio del artista se manifestó muy pronto en los inolvidables dibujos que han quedado de modo permanente en la historia de las costumbres: *The Picadilly Nuisance (Congestión and Chaos in the Streets of Regency London) (Las molestias de Picadilly. Congestión y caos en las calles del Londres de la Regencia), Inconveniences of a Crowded drawing-room High society at home (Inconvenientes de un salón muy lleno. La alta sociedad en casa)* y las *Monstrosities 1819/1820 (Monstruosidades de 1819/1820)* o desfile de dandis con sus gigantescas chisteras, de mujeres globo con sombreros enormes y plumas de avestruz, *The Ladie's accelerator,* sátira de las mujeres montadas en velocípedo, y *Beauties of Brighton,* 1826, *(Bellezas de Brighton).*

Ahora cabe preguntarse: ¿hasta qué punto Cruikshank pudo influir en la caricatura política anónima de los periódicos españoles y de algunas hojas volantes? Nada acerca de esto señala Valeriano Bozal en su interesante libro *La ilustración gráfica del siglo XIX en España* (1979). El nombre de Cruikshank no se menciona, aunque sí cita *The Ilustrated London News* (1842) y su influencia en *El Seminario Pintoresco Español* y el *Penny Magazine.* Más citados son los caricaturistas franceses, especialmente Gavarni.

La movilidad, el dinamismo, lo grotesco, lo patético expresionista, lo gesticulante, el abigarramiento de los dibujos de Cruikshank en su conjunto dan idea de un período de la vida londinense, de 1818 a 1873, por lo que es muy acertado el título de esta completa biografía: *George Cruikshank. Su vida y Londres.*—CARMEN BRAVO-VILLASANTE *(Arrieta, 14. MADRID).*

El Huxley menor *

Cuando en 1920 apareció el primer libro de Aldous Huxley (1894-1963), una colección de cuentos titulada *Limbo,* Virginia Woolf lo reseñó lamentando que su autor fuera, según ella, un hombre demasiado culto como para resultar atractivo. Con agudeza anticipatoria, la escritora del grupo de Bloomsbury estaba ya poniendo el

* ALDOUS HUXLEY: *El genio y la diosa,* EDHASA, Barcelona, 1984, 129 págs.

dedo en la llaga, apuntando a las coordenadas en las que se desenvolvería la obra global de Huxley, esa mezcla de amplísimos conocimientos e implacable intelectualismo que debemos aceptar como requisito previo a cualquier apreciación positiva de nuestro novelista. No es éste el lugar para reanudar la polémica sobre la verdadera estatura de Huxley como narrador y bastará que convengamos, al menos, que se trata de uno de los escritores ingleses más característicos de la primera mitad del siglo, responsable cuando menos de una novela excepcional, *Point Counter Point* (1928), que es capaz como pocas de reflejar el ambiente intelectual y elitista de la Inglaterra de entreguerras, así como de una serie memorable de piezas narrativas, entre las que, para mí, destacan *Brave New World* (1932) e *Island* (1962), a las que en ningún caso cabe negar dos rasgos fundamentales: su indiscutible amenidad y capacidad para atraer al lector y el humanismo generoso, noble y progesista en el que se asientan sus intenciones didácticas.

El genio y la diosa, que en traducción lograda de Miguel de Hernani es ahora novedad editorial en España, constituye, sin duda, una obra menor, tanto en extensión como en cuanto a sus pretensiones. No representa uno de los esfuerzos principales de Huxley por transmitirle al mundo los beneficios de su sabiduría y de sus inquietudes morales, ni supone tampoco un experimento literario altamente innovador. Pero una vez dicho esto, debo apresurarme a añadir que se trata de una deliciosa ejecución literaria, en la que el amante de la creación huxleyana volverá a encontrar los ingredientes familiares que han conferido al escritor su bien merecido prestigio. Tengo para mí que las obras menores equivalen muchas veces a una de las fuentes de placer más considerables que puede ofrecernos la literatura, y el lector que consagre dos o tres horas a recorrer esta preciosa narración podrá darse cuenta fácilmente de que no le engaño. Articulada en forma de una conversación entre el narrador y un personaje llamado John Rivers, que es en realidad quien nos refiere su historia, *El genio y la diosa* relata las peripecias de una pareja harto típica del universo de Huxley. El genio es Henry Maartens, un científico distraído que lo sabe todo en su campo, pero para quien no hay mucho más aparte del sexo en su vida práctica; y la diosa es su aún joven y deseable esposa, Katy, que a través de un iluminador episodio amoroso con Rivers despoja a éste no sólo de su ya tardía virginidad, sino también de un torpe puritanismo anglosajón, a la par que hace gala de esa gozosa amoralidad pagana tan exquisitamente esgrimida por la aristocracia intelectual y artística de los años veinte. Entre tan refinados y envidiables márgenes se mueven una vez más los personajes de Huxley en esta novela corta, y es en este espacio reducido al que por nacimiento y dotes pertenecía nuestro autor en el que podemos obtener los frutos de su planteamiento.

Aceptadas estas premisas, el lector que sepa apreciarlo podrá gozar al máximo de ese lenguaje de la inteligencia que con tanta naturalidad supo desarrollar el Huxley novelista y ensayista, con sus símiles exactos e ingeniosos, su dicción ligera e ilustrada a la vez. Porque será verdad que los hechos que se nos refieren no dejan de ser intrascendentes, pero no es menos cierto que es la personalidad del narrador la que mantiene en alerta la curiosidad y el interés, como nos sentimos prendados de la palabra de un conversador culto y atractivo, que no puede evitar brindarnos en todo momento el producto de su inteligencia chispeante. No es otra cosa la que torna

sugestiva la escritura de Huxley, en la que cada detalle es de inmediato susceptible de ser puesto en relación con otro que no intuíamos, o con un mecanismo general, o con las fuentes del saber humano que en ese instante resultan relevantes y de la que están permanentemente ausentes la pedantería, el engreimiento fatuo y la erudición fuera de lugar.

Si una literatura como ésta puede a la postre parecernos incompleta, la culpa no puede ser de Huxley, que cumplió con la triple exigencia de instruir, deleitar y ser insobornablemente fiel a sí mismo. El desfase finalmente existente entre sus novelas y la realidad que conocemos hay que atribuirlo, me temo, a la lamentable primacía de la mezquindad, la estulticia y la vulgaridad en nuestro mundo de todos los días. Sólo así puedo explicarme que una *rara avis* como Aldous Huxley se vea condenada a ocupar el sitial de un santo utópico y un punto risible, cuyas verdades prácticas seguirán cayendo en el saco roto de un limbo inexistente. El que la miel no fuera hecha para la boca del asno no nos libra, al fin y al cabo, de vernos rodeados de cuadrúpedos hasta donde alcanzan a mirar los siglos.—BERND DIETZ *(Jardín del Sol, 76. TACORONTE, Tenerife).*

Al impulso del Tarot *

Como muchas capitales de provincia españolas, Pamplona fue una de las ciudades que no despertaron con furor al llamado clamoroso de la revolución industrial y burguesa. Seguía siendo encantadoramente provinciana, conservando ese aire de decadencia exquisita, hacia el final del pasado siglo y en las primeras décadas del presente. Las fuerzas vivas de la ciudad eran todavía aquellos círculos de ilustrados y de familias que conservaban ranciamente apellidos y blasones. Tímidamente progresistas y criptomasónicos, algunos individuos jugaban a conspirar, a la erudición florida y hasta la drogradicción como exótico ejercicio.

Con éstos o similares términos podría definirse a la sociedad que abriga la existencia de Enrique Estébanez, protagonista central de *El Pasaje de la Luna.* La intención de su autor, Miguel Sánchez-Ostiz, no es la de pergeñar heroicamente una serie de hechos, a los que apriorísticamente podríamos catalogar de simples y sin demasiada connotación literaria. Pero esto a priori, como se ha dicho. Si se profundiza detenidamente en el contexto, se encontrará la finalidad que en la narración puso el autor, la cual no es otra que a base de pincelazos, en ocasiones fuertes, presentarnos cómo era la burguesía pamplonica de la época. Una clase social que aún lucha para mantener una serie de privilegios, encerrada en las murallas de la ciudad. Esto de las murallas aparece una y otra vez en el curso de la obra como descripción ambiental del

---

* MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ: *El pasaje de la Luna.* Editorial Trieste, Madrid.

escenario, pero puede muy bien atribuirse a lo hermético de la psicología que envuelve el accionar de los protagonistas y a los que el autor pretende dar vida, recorriendo con ellos sus lugares de ocio y reunión.

El hombre que ya en la frontera de la madurez decide encerrarse en una campana de cristal tiene dos opciones a elegir: convertirse en un huraño y con extraños vicios que muchas veces desembocan en catástrofes, o en un ser con alma despejada y abierta a todo tipo de sensaciones que le brinda el mundo exterior a través de lecturas y de inusuales contactos más allá de la ventana de su refugio. Diferentes los dos de aquel que ha escogido hacer de sí un calavera.

Enrique Estébanez se decide por el camino de la contemplación y la nostalgia. Para él, sumergirse en el mundo de las lecturas y la evocación de épocas es la vida misma; construir un presente falso a base de recuerdos y fantasmas que pululan en su espíritu y que conviven con él son ya parte integral de su persona. Una fotografía antigua es como una bocanada de aire fresco que le falta y que es incapaz de recoger o ir a por él más allá de las paredes de su vivienda. Practica el sacerdocio del estudio inútil, de la investigación estéril, el caprichoso vicio de hacer para deshacer. La poca importancia que le da a sus conocimientos le lleva a no concederle mayor trascendencia al hecho que los alumnos de un centro donde dicta clases se burlen de él y de la asignatura que imparte.

Sánchez-Ostiz plantea la existencia de un individuo cerrado en sí mismo, pero que es al tiempo veleta de las circunstancias y la fuerte personalidad de otros seres. A pesar de no sentirse atraído del todo por determinados ambientes, a la hora de entrar en contacto con ellos no posee la suficiente personalidad para rehusar el acercamiento. Se deja conducir como un jovencito inexperto y dócilemnte cae en situaciones embarazosas próximas al serio compromiso. Y es que, en ocasiones, Enrique Estébanez parece como estar buscando una identidad a sabiendas de que no la podrá encontrar por el camino que en ese momento recorre; al mismo tiempo sabe que no tiene otra salida, pues ya ha incursionado por esos senderos con iguales resultados, es decir, fallidos en cuanto al encuentro con la identificación plena.

En el momento en que transcurren los hechos, recibe la visita de un hermano materno —de leche, como escribe el autor—, individuo de mundo quien, proclive a la claustrofobia, no resiste la presión de las paredes del hogar y tiene que salir en busca de aventuras o situaciones que, de algún modo, se parezcan a ellas. Ama la vida de los cafés, tabernas y salas de juego. Algo tahur, confía su equilibrio económico a lo que le deparen las barajas y ruletas. Como es fácil imaginar, Enrique Estébanez no puede resistir a la influencia de este hermano y una noche sale con él. Las vicisitudes ocurridas a lo largo de esa jornada constituyen todo el tema de la obra.

Pero no sería oportuno hacer una reseña de todo lo ocurrido. Paso a paso y a través de siete lugares, que son siete situaciones, somos informados de la personalidad de Estébanez, de ese infantilismo endémico que lo acercarse a todo y a todos de forma casi obligada. Es alguien que debe huir de sí mismo y no encuentra la forma de hacerlo. Momentos hay en que toda su personalidad se ve analizada y pasada por el filtro de las comparaciones con otros individuos cuyo comportamiento no se puede

decir que sea ejemplar del todo y, mucho menos, propicio a servir de guía para el atribulado Estébanez.

Encarna Enrique Estébanez a esos seres que vagan por la existencia sin encontrar acomodo alguno; lo que no quiere decir que tal estado de cosas les atormente demasiado, de una forma constante. Sólo en ocasiones muy precisas se plantea el tema y cómo salir del atasco. Entonces recurren maquinalmente, casi actuando por mimetismo, hacia congéneres a quienes tampoco toman del todo en cuenta. Es así que Estébanez, en la misma noche de los acontecimientos, visita a una cartomántica, mujer que le conoce desde la infancia misma por ser amiga de la madre de Estébanez. Presume de saber su vida al derecho y al revés y todo gracias a las cartas del Tarot, por las que Estébanez no siente sino una lejana curiosidad. Pero, no obstante, esa noche está allí, sentado ante la mesa entapetada de la cartomántica y dispuesto a que la magia de las cartas aclare su presente y de alguna manera le prediga el porvenir.

Porque es el porvenir lo que tanto le atormenta. Está en una edad frontera; plenamente instalado en la madurez, no está nada seguro de haber aprovechado la vida juvenil tal y como ésta brinda sus bienes a quienes saben disfrutarlos. Se siente de alguna forma estafado por él mismo y no quiere seguir estándolo todo lo que le resta de vitalidad.

Se deja desmenuzar por la cháchara de la cartomántica y poco a poco ésta lo pesa en la balanza del Tarot. Cree llegar hasta lo más profundo de Estébanez, quien asiente con la elocuente respuesta del silencio. Por fin, la mujer llega a un punto donde compara la existencia de su cliente con una figura gaseosa que traspasa espejos, concretamente la luz de las lunas de éstos y que esa noche, tan variopinta en sensaciones para él, es, tal vez, la meta de todo el camino hasta ahora recorrido y el umbral de una nueva existencia.

Enrique Estébanez le da una importancia superficial a lo que le ha dicho la cartomántica. No obstante, sus palabras le molestan como una piedrecita en el zapato. Decide dar rienda suelta a la juerga a la que ha sido arrastrado esa noche por su medio hermano. Y va como un autómata, visitando lugares porque sí, porque hay que hacerlo, ya que hay una ley no escrita que le obliga a ello.

Sin desearlo, por supuesto, va recorriendo la galería de espejos que prefiguran las cartas del Tarot. Estas hablan de la Rueda de la Fortuna, el Arcano sin Nombre, La Justicia, La Luna y El Loco... Locales y clubes llenos de humo y olor a alcohol se asemejan a las cartas que la pitonisa ha desplegado ante sus ojos y a las que iba dando una interpretación abstracta, ambigua, sólo real y sólida a quien esté dispuesto a creer en semejantes cosas. Al final, la pitonisa habla de un viaje que Estébanez tiene que hacer y que, indefectiblemente, hará al cabo de esa noche que es como el final de otra noche —su vida hasta el momento— y la mañana que tendrá que alumbrar un porvenir diferente. Nada ni nadie puede asegurar que lo que viene sea mejor a lo que se deja; sólo que es diferente y nada más. El cómo será es el riesgo y el precio que debe pagar todo aquel que desee un cambio de vida.

La noche declina y, con ella, el bullicio discreto pero febril en Pamplona. La capital navarra despertará y, con ella, toda esa quietud y pereza moral que se encierra tras sus viejas murallas. Enrique Estébanez contempla desde la Plaza del Castillo que

un intruso está posesionado de su casa. Alguien ha entrado subrepticiamente en su refugio, pero no está dispuesto a saber quién es el desconocido. ¿Quién puede ser? ¿Su otro yo, que nunca abandona esas paredes? ¿Aquel que tiene que desaparecer para dar lugar a un nuevo espíritu que mueva a un nuevo hombre? A lo mejor es. Pero Estébanez no tiene ánimos de averiguarlo cara a cara con el desconocido y emprende el fácil camino de la huida en un misterioso coche que le espera y le lleva a la estación del tren. Ni siquiera entra a investigar el porqué de este otro episodio misterioso y definitivamente le concede toda la insignificancia del mundo. Resueltamente, lo deja de un lado. No quiere saber ya nada más. Desea atravesar lo más pronto posible por la galería de los espejos y perderse en lo insondable de la luz que en lo profundo brilla.

Mansamente se sube en el tren, del que desconoce su destino, alejándose para siempre de la niebla y las murallas de Pamplona que le oprimen el alma.—MIGUEL MANRIQUE *(Palomares, 7, 3.º D. LEGANES, Madrid).*

Brahms. Su vida y su obra *

La «Colección Contrapunto» de Editorial Altalena, que dirige el musicólogo, psicoanalista y escritor argentino Arnoldo Liberman, viene ofreciendo al público de habla castellana una muy interesante y cuidada recopilación de textos biográficos y musicólogos, entre los que se cuentan: *La música y sus formas,* de Graham Wade; *Gustav Mahler/Richard Strauss, correspondencia 1888-1911; Wagner y Nietzsche, el mistagogo y el apóstata,* de Dietrich Fischer-Dieskau; *Beethoven y las nueve sinfonías,* de George Grove; *Johann Sebastian Bach,* de Karl Geiringer, y un estudio sobre Mahler, apasionado y riguroso, de una brillantez y, al mismo tiempo, de una seriedad poco comunes, del que es autor el propio director de la Colección, Arnoldo Liberman y que, de hecho, representa uno de los textos más ricos y enriquecedores que se han escrito nunca en torno a la figura del genial maestro vienés (perdónenme sus paisanos de Kalischt, Bohemia, su ciudad natal, pero parece claro que la conjunción en Mahler de dos fuegos o lumbres peculiares —emanantes del espíritu vienés y del espíritu judío— obligan a olvidar su oriundez puntual en favor de la capital austríaca).

Pues bien, a esta ya importante lista de obras sobre temas musicales se añade ahora una traducción (debida a Pablo Sela Hoffmann y Juan García Baquero) de la biografía de Brahms escrita por el eminente musicólogo vienés Karl Geiringer —quien, entre otras muchas actividades académicas, desempeñó el puesto de bibliotecario y encargado de la colección de instrumentos en la prestigiosa e histórica *Gesellschaft der Musikfreunde (Sociedad de amigos de la música)* de Viena, desde el año 1923 hasta 1938, sociedad a la que precisamente Brahms legara testamentariamente sus propios manuscritos y gran parte de los que obraban en su biblioteca particular en el momento de su muerte.

Al igual que en su magnífica biografía de Bach, Karl Geiringer sigue en esta de

* KARL GEIRINGER: Editorial Altalena, Col. Contrapunto, Madrid, 1984.

Brahms el «doble método» consistente en dedicar una primera mitad de su trabajo a los aspectos preponderantemente biográficos o personales de la figura del compositor y, en la segunda, a concentrar su atención en la discusión analítica del conjunto de la obra brahmsiana.

Esta metodología enfrenta al lector con —por así decirlo— dos libros hasta cierto punto distintos, si bien paralelos. En el capítulo XIV del volumen y bajo el epígrafe de *La obra de una vida,* aborda Geiringer el estudio pormenorizado de cada una de las composiciones de Brahms. Nos encontramos ante una investigación de gran rigor técnico y considerable riqueza descriptiva, en el que se contemplan todas las facetas y factores —estilísticos, históricos, psicológicos, técnicos, literarios, religiosos, etc.— que concurren en la obra de Brahms. Esta investigación se desarrolla de forrma armónica y gradual hasta trazar un cuadro completo de dicha obra, el cual culmina en una tercera parte del estudio. *El hombre y el artista,* a modo de resumen, y que termina con una selección de las cartas que Brahms escribera a diversos amigos, con exclusión de su correspondencia con Clara Schumann, que Geiringer considera de especial importancia para los estudiosos del maestro hamburgués y cuya lectura recomienda no fragmentarla.

Considera Geiringer el *Réquiem* de Brahms como «la primera gran obra de su período de madurez», y alude a «la más poderosa síntesis musical del antiguo y del nuevo espíritu» que Brahms creara a partir de esa madurez. Esta visión de la obra brahmsiana —la de una *síntesis* entre «lo moderno» y «lo antiguo» o, dicho de otro modo, entre el romanticismo y el clasicismo— es, en efecto, la visión más generalmente aceptada como válida a la hora de enjuiciar las composiciones de Brahms a partir del momento que podríamos calificar como «postschumaniano». Es un enfoque, sin embargo, que aun conteniendo una innegable porción de verdad no agota, pienso, las posibilidades interpretativas de una obra tan densa y amplia como la del músico de Hamburgo (del que, una vez más, cabría olvidar su patria de origen para llamarlo vienés) y ello en razón de que esa síntesis de lo antiguo y lo moderno es ni más ni menos que una constante en todos los compositores, una empresa que, a distintos niveles de conciencia o inconsciencia, todos han perseguido y logrado realizar de una u otra manera. Sólo Wagner, en el siglo XIX, se acerca más a una voluntad de, por así decirlo, «ruptura permanente» con la tradición clásica, pero ni aun así resulta imposible descubrir en él determinaciones clasicistas.

El espíritu de la música de Brahms se define más bien que por una dialéctica *antiguo-moderno* por una lucha entre la ortodoxia y la heterodoxia, cosa, por otro lado, típica del temperamento y la mentalidad luteranos; mentalidad y temperamento que constituyen la única huella y la única fidelidad de Brahms a sus orígenes nordalemanes. He dicho «fidelidad» y, sin embargo, la palabra exacta es *lealtad,* pues precisamente la dinámica interna de su música tiene como «motor primero» la *infidelidad* a sus orígenes, o incluso la fidelidad sin más. Brahms siempre está siendo y, sobre todo, queriendo ser *leal* —a sus amigos, a sus amores, a su ciudad natal, a la música «clásica»—, pero, de hecho, cae permanentemente en la infidelidad. En él la lealtad es una pulsión cerebral, voluntarista: traiciona al norte con el sur, pero nunca llega a romper su lealtad hacia el norte; traiciona a su clase —la pequeña burguesía— con la fascinación

popular de lo *zigeunerisch,* de lo gitano, trashumante, impulsivo, rapsódico (su lealtad hacia la forma, hacia el culto a la forma, se halla constantemente traicionada por un irrefrenable descarrío hacia lo popular-rapsódico, hacia, en fin, lo indeterminado). Esta dialéctica —lealtad/infidelidad— se revela en Brahms de una fertilidad estética extraordinaria.

Karl Geiringer dibuja una figura humana de Johannes Brahms un tanto desvaída y éste es el punto más débil de su trabajo biográfico, compensado —eso sí— con creces por sus magníficos análisis de la música de Brahms. Hay en Geiringer una especie de obsesión por resaltar las cualidades morales de Brahms, su generosidad para con sus familiares y amigos, su bondad de corazón y su rectitud de conducta. El cuadro resulta amable, pero no muy convincente. Ciertamente, el lector de la biografía de un artista no tiene derecho a reclamar que se le sirvan «platos fuertes», condimentados con las especias del escándalo y la chismografía maliciosa, pero sí, en cambio, tiene derecho a conocer en toda su verdad la vida íntima de la persona. Si Stanley Sadie, biógrafo de Mozart, rechaza «por falta de pruebas» muchas de las cosas que se han dicho acerca de la vida amorosa del genio salzburguense, pienso que Geiringer debería haber aducido esa misma razón —si es que ha lugar— para omitir toda una serie de datos acerca de la vida amorosa de Brahms, cuya figura, en este terreno, queda reducida a términos escasamente creíbles. Se nos presenta a un Brahms asexuado, «romántico» en el más estrechamente pequeñoburgués sentido tradicional de la palabra: es un hombre soltero, solterón, que se enamora de muchas mujeres, que mantiene con ellas íntimas relaciones y que, sin embargo, no parece haberse acostado jamás con ninguna de ellas. Evidentemente, el biógrafo hace esfuerzos por «salvar» la reputación de su bienamado Brahms y, para ello, recurre al procedimiento de elidir y pasar por alto sus pasiones carnales, haciendo exclusiva referencia a los sentimientos amorosos del maestro. En mi opinión, lo único que con ello consigue Geiringer es «perder» a Brahms en el feo y tenebroso pecado de la inocentonería. Cabe albergar la sospecha —que para mí es viva esperanza— de que un hombre dotado de un espíritu artístico tan fuera de lo común como el de Johannes Brahms, no fuese un caballero tan anodinamente sublimador de la líbido sexual como nos lo presente Geiringer. En cualquier caso, si Brahms hubiera sido realmente un ser tan castamente sentimental como se desprende de la biografía que nos ocupa, no habría estado de más dejarlo así sentado y hacer algún esfuerzo por determinar las causas de tan absurda y anómala conducta. Es, precisamente, la naturalidad con que Geiringer dejar pasar semejante figura humana lo que induce a pensar que la verdadera vida amorosa de Brahms no se parece demasiado a la que su biógrafo nos pinta, muy probablemente obedeciendo al deseo de «correr un tupido velo» sobre cuestiones que, a su parecer, provocarían un desdoro de la imagen del artista o, acaso, porque las juzgue extrínsecas al interés que la vida de un artista puede o debe despertar en sus admiradores y devotos.

Esta equivocada aproximación biográfica no empaña, sin embargo, el valor general y, sobre todo, musicológico del trabajo de Geiringer. Se trata de un texto que se lee con fruición y provecho; un texto, en suma, digno de la figura artística que con tanto amor describe; con un amor, eso sí, acaso demasiado respetuoso para ser amor.—PABLO SOROZÁBAL SERRANO *(Luchana, 29. MADRID).*

Un intento liberador *

René Nelli y Paul Labal, dos autores franceses estudiosos de la civilización occitana, nos ofrecen, traducidos al castellano por Carmen Alcalde y Octavi Pellisa, una visión científica de lo que supuso el fenómeno cátaro en la Europa de los siglos XIII y XIV. Al finalizar el siglo XII, Occidente se ve sumido en una visión pesimista debido a la miseria física, la miseria moral y la miseria espiritual. El siglo que vio nacer la primera vidriera, la primera ojiva, la primera canción de gesta y las primeras autonomías urbanas finaliza con color de cenizas y olor a muerte.

Los mercenarios, la usura, el odio social son males que van saliendo gradualmente a la luz. Corren los tiempos en que los reyes y los grandes señores feudales, mediante portazgos, derechos sobre los montes y protección acordada a los mercaderes, pudieron ejercer una exacción monetaria sobre los recursos del comercio renaciente y el dinero pasó a ocupar un primer plano en el juego político.

Los elementos naturales —como cuenta Paul Labal— también participan en la ofensiva: de 1194 a 1196, lluvias devastadoras provocan inundaciones catastróficas. El sol se enoja. No hay sal. Los ricos acaparan las escasas cosechas. Los precios del trigo aumentan enormemente. Como siempre ocurre en tales casos, a la epidemia sigue el hambre. Son años terribles y catastróficos. Fue en medio de esta marabunta cuando un fuerte movimiento consiguió sacudir el Occidente cristiano. Se trata de los cátaros, nuevos herejes que insisten en su misión profética y que para la ortodoxia van a significar el Anticristo que se acerca.

Labal insiste en que «cualquier intento de aproximación al catarismo como fenómeno social presupone forzosamente un esfuerzo para situarlo no como cuerpo extraño, sino como enfermedad de ese ente colectivo que es la Iglesia».

Al finalizar el siglo XII, también la Iglesia católica estaba, en diferentes lugares, en una posición de debilidad, pero hay que preguntarse qué tipo de debilidad: ¿doctrinal, moral, catequética, disciplinaria...?

Múltiples contradicciones

Labal se sirve de las historias de personas tales como Pierre Valdo y San Francisco de Asís para mostrar hasta qué punto la Iglesia de finales del siglo XII sufre de inadaptación. «Esta Iglesia —dice— está sumida en contradicciones aparentemente insuperables». Contradicción entre el sueño de una sociedad rural sosegada y constituida según sus funciones providenciales y la realidad de una sociedad en movimiento, ruidosa, inestable, febril, inquieta... Contradicción entre una naturaleza incognoscible en la que el hombre, subordinado a Dios, no se encuentra realmente insertado y una naturaleza modelada, transformada por el hombre... Contradicción entre la referencia a un Dios bueno y la inexorable amenaza de una precipitada caída a las tinieblas exteriores... Por su parte, René Nelli cuenta cómo los clérigos

* RENE NELLI: *La vida cotidiana entre los cátaros.* Argos Vergara, Barcelona, 1984.
* PAUL LABAL: *Los cátaros, herejía y crisis social.* Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.

pretendían repartir a todos los miembros de la sociedad en tres órdenes: los oratores (los que rezan), los bellatores (los que luchan) y los labatores (los que trabajan). «Esta división tripartita —comenta Nelli— no es que sea absurda, pero sí demasiado general para que corresponda a la verdadera situación sociológica: bajo la presión de los hechos y de las circunstancias, estallaba por todos lados».

El catarismo y, en general, todo el pensamiento heterodoxo, contribuyeron a sacar a la luz la realidad de este estallido. La Iglesia siente temor hacia los nuevos herejes, que siembran el error diseminados por toda la tierra, y a sus hombres los llama «pestíferos», «reptiles», «escorpiones» siempre en pos de nuevas víctimas a las que intentan infectar con su veneno. Son los «hijos del Espíritu de las Tinieblas», que anuncian al que vendrá, su maestro, el Anticristo.

Cuna de cátaros

Cátaro significa puro. El nombre es de origen griego y su filiación es oriental. Según los historiadores, el lugar desde el cual la herejía se extendió sería el monte Aimé, en Champaña; los misioneros de Colonia descubiertos en 1163 procedían de Flandes y, en 1165, una treintena de alemanes de lengua y nacimiento desembarcaron en Inglaterra donde su predicación fue un fracaso. Occitania no es ni el lugar de origen del catarismo ni el centro más antiguo. Sin embargo, los cátaros de Occitania son los que tendrán mayor peso específico.

Labal es de la opinión que explicar la implantación del catarismo en las regiones albigenses, tolosana y carcasonense no es tarea fácil. La creencia cátara penetra en los más diversos medios: grandes señores que codician las tierras de la Iglesia; hidalgos de gotera irritados a causa de sus diezmos; mujeres que huyen de una Iglesia pensada por hombres y de una sociedad que quieren conquistar los hombres; gente del pueblo, sensible a la palabra de predicadores simples en su expresión y en su vida; capellanes en apuros. También hay que añadir gran número de mercaderes y burgueses, que se sienten felices de haber encontrado religiosos que no legislan sobre la usura. Nelli señala que «en Albi, así como en las demás ciudades del Languedoc, son los burgueses, los juristas, los banqueros, los mercaderes quienes se muestran más unidos à la herejía y con mayor fidelidad hacia los buenos hombres».

Los «buenos hombres», también conocidos con el nombre de «perfectos» eran los cátaros que daban al catarismo una dedicación completa. Los adictos y seguidores en general, que eran mucho más numerosos se llamaban «creyentes». «Nunca se atribuyeron —comenta Nelli— a sí mismos el soberbio apelativo de perfectos: los creyentes les llamaban simplemente buenos cristianos, buenos hombres, amigos de Dios. Las perfectas eran las buenas cristianas o las buenas mujeres».

Las mujeres perfectas

Labal insiste en que hay que conceder una importancia muy especial a las casas de las perfectas. «Si, de hecho, —dice—, los ministros cátaros solían ser hombres del pueblo, artesanos y campesinos, las perfectas, en cambio, solían ser aristócratas». Su

casa, que es a menudo la vieja mansión señorial de la aldea o una casa fortificada de la campiña circundante, tiene siempre abiertas sus puertas. La dueña, la mayoría de las veces, es una viuda. Junto a ella, una o varias de sus hijas o de sus sobrinas solteras o viudas a su vez.

Nelli afirma que muchas mujeres escogieron la Orden cátara porque aseguraba la igualdad de los sexos y atenuaba el carácter injusto de la supremacía patriarcal. Esto no quiere decir que la misoginia estuviera del todo ausente en el catarismo: algunos cátaros sostenían que, para la mujer, la última reencarnación del alma debía hacerse en cuerpo de hombre; otros, que el angel de Adán era de un cielo superior al del ángel de Eva. Sin embargo, el dogma enseñaba no sólo que las almas, asexuadas, eran iguales, sino incluso que las reencarnaciones cambiaban tanto a los hombres en mujeres como a las mujeres en hombres.

En cuanto al matrimonio, los cátaros y la mayoría de los heréticos meridionales, no lo concibieron como un sacramento, sino como un algo que sólo debía basarse en el amor, el consentimiento y la fidelidad recíproca: el matrimonio quedaba perfectamente cumplido desde el momento en que cada uno de los contrayentes ha prometido su fe al otro.

Para los cátaros era mejor el concubinato que el matrimonio, y el amor espiritual mejor que el amor físico.

El libertinaje constituyó para las mujeres del siglo XIII, a mismo título que el ascetismo, pero en sentido inverso, una protesta inconsciente contra el orden social, que las vejaba, y sobre todo contra el matrimonio desigual, a favor del hombre. No tenían dónde escoger, si querían afirmar su autonomía, más que entre el camino de la valorización total de la libertad amorosa, combinada con la idea de que el amor no es un pecado, y el camino aconsejado por los «buenos hombres»: ascetismo y perfección.

La doctrina cátara

Los cátaros fueron casi todos dualistas absolutos. La moral cátara se deduce de la naturaleza maligna de la Manifestación: el Bien, la Virtud, la Salvación consisten en desligarse absolutamente de la Materia creada por el Demonio. Por otra parte, estos heréticos del siglo XIII condenaban el juramento, el homicidio bajo todas sus formas, la guerra, la justicia humana (la de los reyes, de los señores, de los obispos) e incluso la muerte de los animales. «La doctrina enseñaba —dice René Nelli— que matar para defenderse era tan grave como matar por malicia. El homicidio estaba prohibido bajo todas sus formas y no había circunstancias atenuantes».

En cuanto a su jerarquía es de señalar que cada obispo tenía un «hijo mayor» y un «hijo menor» que le servían de coadjutores y un diácono. En Occitania hubo hasta cinco diócesis cátaras: Tolosa, Carcasona, Albi, Agen y el obispado de Razès. Hay que añadir que los cátaros no tuvieron nunca papa, sólo reconocieron en determinadas épocas a un obispo residente en Hungría como maestro espiritual.

La presencia de objetos piadosos no es exigida en absoluto por el catarismo, religión más bien abstracta y enemiga de la superstición. Pero el culto a los muertos

sobrevive a todas las prohibiciones. Es por esto que solían colocar una medalla o una cruz griega sobre los cadáveres.

Los cátaros defendieron la libertad de comercio frente a la postura de la Iglesia que prohibía y desaconsejaba los préstamos de comercio. No hay que olvidar que el catarismo interviene justamente en el momento en que aparecen las primeras manifestaciones del capitalismo: la primera letra de cambio (fue librada en Marsella el 15 de febrero de 1200), las primeras sociedades por acciones, los primeros intentos de transformación de los «beneficios» feudales en valores negociables...

La moral cátara apoya los intereses de la burguesía mercantil y la evolución de la economía en general. Se muestran partidarios del nuevo orden en el que la libertad comercial debía aparecer como el testimonio de todas las libertades. Muchos prestamistas eran cátaros o burgueses afiliados al catarismo. De ellos escribe Raimon de Cornet a finales del siglo XIII: «Son tan avispados para las ganancias que son capaces de falsificar sus obras; venden con destreza y elevan tan alto el precio que obtienen pingües beneficios».

Persecución y clandestinidad

Para restablecer el orden católico hubo que tomar medidas preventivas, exigiendo de toda la población que se mostrara, exteriormente, respetuosa hacia la Iglesia, forzando a los rebeldes a darse a conocer. La Inquisición no estuvo ausente, y las penas que imponía sobre los herejes eran proporcionales al delito cometido. Los culpables o sospechosos de herejía solían ser condenados a duras penitencias. Honorio IV ordenó incluso «perseguir a las personas cuya temerosa audacia intentara con todas sus fuerzas entorpecer el ejercicio de la Inquisición».

Los delatores ocasionales, que recibían una recompensa importante, fueron numerosos: pronto se transformaban en profesionales. La más temible especie era la de los cátaros expoliados, o la de los herederos despojados de su herencia por herejía, que entraban al servicio de la Inquisición con la esperanza y también la seguridad que se les daba de recuperar sus bienes y ser al fin definitivamente absueltos.

Los métodos de investigación eran detallados: todos los hombres de más de catorce años y las mujeres de más de doce estaban obligados a jurar que denunciarían a los herejes. Pero la persecución es aún más sutil: podían ser objeto de persecución aquellos que mostraban «poco interés o poco ahínco» en la búsqueda del hereje.

Labal concluye su trabajo de investigación diciendo: «La herejía fue un desafío a la Iglesia católica. El descubrimiento de este desafío causó una intensa emoción a finales del siglo XII. A este desafío, la cruzada y la Inquisición dieron una respuesta violenta. Violencia porque probablemente se creyó que el tiempo apremiaba. La atmósfera de crisis que se cernía sobre el pontificado de Inocencio III influyó, sin duda, en la brutalidad de las decisiones».

A mediados del siglo XIV, el catarismo había desaparecido en Occitania.

Nelli, por su parte, afirma al final de sus páginas: «Si el catarismo medieval no es ahora sino una aventura histórica, sus constantes que, en tanto que esquemas místicos, condicionan más de lo que se cree el pensamiento humano, inspiran siempre morales

reformadoras y movimientos liberadores. Probablemente será así hasta el fin de los Tiempos».

«Todo lo que puede llegar a decirse —dice también—, es que si la historia nunca se repite, los fanáticos se repiten una y otra vez e incluso con una constancia que sorprende: son los mismos actos, las mismas palabras. Los verdaderos hombres de espíritu tampoco han variado mucho en su comportamiento: prefieren dejarse matar que matar».—ISABEL DE ARMAS *(Juan Bravo, 32. MADRID)*.

Modismos y coplas de ida y vuelta *

Libro dedicado a explicar la etimología y la historia de algunos modismos y expresiones, generalmente andaluces, que traspasaron el Atlántico y se implantaron —algunos, no todos los reseñados— en la América hispanohablante. Son muchas, sin embargo —casi la mayoría— las expresiones sobre las que no se explica ni etimología ni historia, aunque sí su significado.

Obra, de todas formas, valiosa e interesante para todos los estudiosos de la lengua castellana en sus diferentes palabras, coplas, expresiones y modismos pintorescos, más o menos habituales del idioma hablado.

Aparte de la reseña etimológica, a veces se detiene el autor en el estudio de posibles errores en la transcripción de una expresión o copla. Es el caso, por ejemplo, de la famosa copla del Café de Chinitas, transcrita en su versión más conocida por Federico García Lorca, transcripción que el autor pone en entredicho («No para restar méritos al poeta», afirma). La copla, según nos ha llegado a nosotros, dice: «En el Café de Chinitas / dijo Paquiro a su hermano: / soy más valiente que tú, / más torero y más gitano./Sacó Paquiro el reló / y dijo de esta manera: / ese toro ha de morir / antes de las cuatro y media. / Al dar las cuatro en la calle / se salieron del Café, / y era Paquiro en la calle / un torero de cartel».

«La composición tiene gracia, musicalidad, color —dice Manuel Barrios—, pero no sentido.» Y se pregunta: ¿Por qué Paquiro, en la plenitud de su gloria, va a decirle a un hermano suyo, anónimo, que es más valiente, más torero y más gitano que él, siendo esto de sobra conocido? ¿Qué pinta aquí un toro que ha de morir antes de las cuatro y media? ¿Quién duda de que Paquiro sea en la calle, como en la plaza, un torero de cartel...? Nada de esto responde a la lógica y ésta nunca falta en las coplas populares. Tras un paciente y profundo estudio del caso descubrimos, al fin, un error: leve, insignificante, pero decisivo. Lorca había colocado mal la preposición «a»; sólo con situarla en el sitio exigido por la oración, la historia resultaría distinta y del todo coherente: «En el Café de Chinitas dijo a Paquiro su hermano»... No es Paquiro quien habla, sino el otro. El torero responde con un desafío: «Ese toro (es decir, quien acaba

* MANUEL BARRIOS: *Modismos y coplas de ida y vuelta*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1984.

de interrumpir la fiesta) ha de morir antes de las cuatro y media». Al llegar la hora, el otro no acude al reto y Paquiro se encuentra solo, como el torero de cartel que es. A pesar de ello, aún existía algo que debía de desfigurar el sentido de los versos. Así llegamos a la conclusión siguiente: el poeta (se refiere Barrios a García Lorca) creyó que la palabra «hermano» era pronunciada con la característica aspiración andaluza de la «h»; pero no se trata de esto, sino que quien se dirige a Paquiro es un «germano»; o sea, un chulo, un «guapo» valentón. La historia queda resuelta y, con ella, el pequeño enigma: «En el Café de Chinitas dijo a Paquiro un germano: soy más valiente que tú, más torero y más gitano»...

En otra circunstancia nos descubre Manuel Barrios cómo las expresiones populares son fuente algunas veces de equívocos. Es el caso de «Irse por los cerros de Ubeda», que se emplea, como es sabido, para motejar a quien desvía la charla hacia un tema o un juicio disparatado o absurdo. «Es curioso señalar —aclara el autor— que incluso escritores de muy reconocido prestigio literario han caído en la trampa que la frase lleva en sí. Canena —escribe el maestro Camilo José Cela—, antesala de los cerros de Ubeda... *(Primer viaje andaluz)*. La verdad es que los famosos cerros de Ubeda no existen más que en la irónica invención del pueblo».

Nos recuerda el autor en este libro la historia de algunas conocidas expresiones. Citemos diversos ejemplos: «A buena hora, mangas verdes»; su origen proviene de la poca diligencia o el retraso en cumplir sus obligaciones de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, cuerpo encomendado para la vigilancia de los gitanos, y que vestían uniformes de vistosas mangas verdes.

«El chocolate, espeso». Rememora el autor a propósito de esta expresión las apasionadas controversias, incluso religiosas, que desató en España el nuevo producto venido de América, controversias que produjeron dos «escuelas» de aficionados al chocolate: unos, que lo recomendaban muy ligerito, completamente líquido, con una mínima cantidad de cacao (así se sigue tomando en muchos países hispanoamericanos); y otros, por el contrario, partidarios del chocolate espeso, al que llamaban «soconusco». Prevaleció este último, y gracias a ello se acuñó la frase: «Las cosas claras y el chocolate espeso».

«Las cuentas del Gran Capitán». Nació la expresión por las cuentas presentadas al Rey por don Gonzalo de Córdoba, y que eran, desde luego, morrocotudas: «2.736 ducados en frailes, monjas y pobres, para que rogasen a Dios por la prosperidad de las armas españolas... 100.000 ducados en guantes perfumados para preservar a las tropas del mal olor de los cadáveres de sus enemigos tendidos en el campo de batalla... 160.000 ducados en poner y renovar campanas destruidas por el uso continuo de repicar todos los días por nuevas victorias conseguidas sobre el enemigo... Y una burlona apostilla final: Cien millones por mi paciencia en escuchar ayer al Rey, que pedía cuentas al que le ha regalado un reino...»

«No es nada lo del ojo». Se refiere al torero Manuel Domínguez «Desperdicios», que en la tarde del 1.º de junio de 1857, cuando toreaba en la plaza del Puerto de Santa María, el toro «Barrabás» le tiró un terrible derrote, vaciándole el ojo derecho. Domínguez entró por su pie en la enfermería, tan animoso como para pronunciar la frase, que el pueblo amplió así: «No es nada lo del ojo y lo llevaba en la mano».

«A enemigo que huye, puente de plata». Expresión procedente de la frase que Melchor de Santa Cruz de Dueña atribuye, también, al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Lope de Vega empleará la expresión en *La estrella de Sevilla:* «Que al enemigo / se ha de hacer puente de plata»...

«A la chita callando». Se remonta su origen al tiempo de los árabes, quienes introdujeron en España un animal, especie de gato montés, felino muy sanguinario, al que llamaban «saeta» (chita), utilizado para cazar. La «saeta» era mucho más rápida que los perros y tan sanguinaria que ya en tiempos de Alfonso X se prohibió la caza auxiliándose de este felino. Pero esta caza continuó realizándose clandestinamente con la «chita», pero en el mayor sigilo, «callando», de donde quedó el modismo que, a nuestro juicio —dice Barrios—, debe ser «a la chita y callando».

«A tontas y a locas». La frase la originó el fraile agustino Juan Farfán, convidado por unas monjas para darles un sermón, pero sin tiempo para estudiarlo. Llegado el momento, subió al púlpito y dijo: «Hoy predicaremos a tontas y a locas»... (No explica el autor del libro si el tal fraile pudo pensar que su auditorio estaba compuesto de tontas y locas). La expresión se popularizó en el siglo XVI, y Gaspar Lucas Hidalgo la registra en los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605).

Hay bellas coplas, origen luego de expresiones populares, como «¡Anda con él!» (o con ella), equivalente a las exclamaciones «¡Atrévete!» «¡Decídete!», que provienen de la coplilla que dice:

«Es tu cintura mimbre
que se mimbrea,
y tus labios, corales
que colorean.
¡Anda con ella!
¡Que te la vas llevando!
¡Que te la llevas!

«Andar a la caza de gangas». Frase que ha ido transformándose con el tiempo, y que todos conocemos lo que hoy significa. Pero en su origen quería decir «perder el tiempo pensando alcanzar una cosa y que, cuando parece tenerla ya en las manos, se escapa o se deshace». Como el cazador, que yendo tras la ganga (ave), ésta le espera y, antes de que dispare el arcabuz, se levanta y se aleja. La ganga tiene la carne dura y es difícil de pelar; de ahí la frase de Góngora en su *Epistolario:* «No debe conocer quién es Armuña, su deán, ganga tan dura de pelar como de comer»...

Otra curiosa coplilla fue el origen de la expresión «Andar (uno) que bebe los vientos», que significa estar desasosegado, obsesionado por algo, especialmente relacionado con amoríos:

«Por pillar a uno en tu puerta
ando que bebo los vientos;
como lo llegue a pillar
tienes en tu puerta un muerto».

MILLAN CLEMENTE DE DIEGO

El fin de la consecuencia

La consecuencia es el resultado y la prosecución coherente de unos hechos o comportamientos determinados. Ser consecuente consigo mismo, con los demás, con las decisiones tomadas, con los proyectos de vida y, en términos amplios, exigir o esperar una consecuencia —lógica y coherente— en la sucesión de los hechos, voluntarios o casuales, era, hasta Enzensberger, quien ha irrumpido corrosivamente en el delicado asunto, un sistema de referencias dentro de la complejidad de los acaecimientos y la pretensión de otorgarles una ley aproximada de causa y efecto.

El poeta y ensayista Hans Magnus Enzensberger ha titulado uno de sus siempre interesantes artículos *El fin de la consecuencia* (forma parte del libro *Migajas políticas,* editorial Anagrama, 1984). En *El fin de la consecuencia,* compuesto por unas veintidós páginas, Enzensberger, en ese estilo peculiar que funde la experiencia personal, los recursos de la narrativa y el pensamiento y que está tan cerca del llamado «nuevo periodismo» (sin perjuicio de que ya lo practicara Julio César en sus comentarios de la guerra de las Galias), combate, como se sobrentiende, lo que ha venido siendo el tradicional prestigio de la consecuencia, es decir, la actitud que indica «firmeza de principios, radicalismo, incorruptibilidad, claridad libre de todo compromiso» y, en suma, el mantenimiento de «una consecuencia inexorable consigo mismo».

En general, *El fin de la consecuencia,* que sin duda es un artículo brillante, lucha contra el comportamiento inflexible y aquellos principios amenazados de desembocar en el fanatismo, en la incontradicción y en la por una gran mayoría repudiada inconsecuencia, cuyo polo opuesto también recibe el nombre de la «jerga de lo unívoco».

La jerga de lo unívoco —dice Enzensberger— «brama desde la tribuna de continentes enteros y apesta todos los canales del discurso público». Enzensberger satiriza al extenso núcleo social que sin reparar en sus propias incongruencias clama por la inflexibilidad de los principios y de la rigurosa consecuencia, sugiriendo una cierta identificación con la «tenacidad autoritaria» que se advierte en los escritos de Carl Schmitt, Ernst Jünger y Martin Heidegger, aunque a Enzensberger no le gustaría afirmar que los alemanes se hayan arrogado para su uso exclusivo «la apología de los principios y la retórica de la inflexibilidad», en la que, por cierto, también los utopistas italianos, los teólogos españoles y los jacobinos franceses se dejaron guiar por la «consecuencia cruenta».

En tono de humor serio, Enzensberger se dispone a darnos a conocer lo que él llama «las alegrías de la inconsecuencia». Debemos la vida a la inconsecuencia, al tira y afloja. Prueba de ello es que no estaríamos en condiciones de enfadarnos por las palabras de Enzensberger si, por ejemplo, Nikita Kruschev no se hubiese declarado en retirada con sus cohetes allá por 1962, cuando se produjo el amago caliente de confrontación entre Estados Unidos y la URSS, Cuba por medio.

Se sabe hasta dónde pueden llegar las cosas si se actúa sólo de manera consecuente. Enzensberger enumera algunos aspectos. Entre ellos destacamos que el capitalismo consecuente da lugar a dictaduras fascistas, que la lucha política consecuente conduce al terrorismo, así como la defensa consecuente de la seguridad estatal. En otro orden, la ecología pura desemboca en una agricultura paleolítica, y el comunismo entendido

a fondo lleva al campo de concentración, y el crecimiento económico sin claudicaciones tiene como consecuencia la destrucción de la biosfera, mientras que «la consecuencia de la carrera armamentista consecuente es la guerra atómica».

Son muestras. Enzensberger extrae una máxima de validez general: toda causa justa se convierte en injusta cuando se lleva a sus últimas consecuencias.

La retirada ordenada de una posición insostenible —sigue Enzensberger— es la quintaesencia del arte de la guerra. Si esto es oportunismo o acomodamiento, ¡benditos sean! Ideas de Feyerabend sobre la tendencia a objetivar nuestros sueños egoístas e imponérselos a otros hombres en forma de valores objetivos concuerdan con las estipulaciones de Enzensberger (Feyerabend, como sabemos, se ha hecho célebre por sus discusiones contra el racionalismo extremo y sus desconfianzas respecto al cientificismo).

Enzensberger invita a pensar en las «ventajas de la inconsecuencia», que depara riesgo, libertad, fantasía, y termina con un discurso de alabanza a la testarudez, teniendo especial cuidado en diferenciar la testarudez de la consecuencia, pues la testarudez «es una cuestión de actitud y no de principios», no necesita explicaciones ni excusa y no puede tampoco ser «deducida» de la teoría (Enzensberger ejemplifica un caso de testarudez en la figura de Georg Elser, quien en 1939 le puso una bomba a Hitler).

Hasta aquí la exposición resumida del artículo *El fin de la consecuencia,* que tiene mucho de verdad generalizada en todo lo que se refiere a la desmitificación de las actitudes dogmáticas y monolíticas y a la imposibilidad de remitirse a principios sólidos absolutamente válidos, pero que en lo esencial comporta nociones de alguna manera equivocadas o discutibles y éstas no tienen nada que ver, por supuesto, con la existencia real y la conveniencia del pragmatismo puesto de relieve como tampoco con la simpatía ácrata y demoledora que reflejan las palabras de Enzensberger.

Sin embargo, las dudas empiezan desde el principio. Porque hablar del «fin de la consecuencia» es dar por sentado que al fin la consecuencia se ha impuesto en el mundo, con efectos muy negativos, y que es preciso o legítimo combatirla hasta su erradicación, lo cual viene a querer decir ni más ni menos que la inmensa mayoría de los males obedecen al principio de la consecuencia y estamos comprendiendo a tiempo los desastres que encierra su desarrollo lógico, por lo que la comprensión equivale a otorgarle carta de naturaleza a su contrario, la inconsecuencia, y a desvirtuar la consecuencia.

Pues bien, no existe ninguna seguridad de que este establecimiento de la consecuencia se haya producido de manera rotunda, al extremo de requerir una defensa de la inconsecuencia, puesto que no está resuelto el problema de poder adjudicar los «signos buenos» y los «signos malos» del existir humano a una determinada «facción», consecuente o inconsecuente, y en realidad supone un grave compromiso achacar lo bueno que nos pasa a una consecuencia y lo malo a una inconsecuencia, y viceversa (el planteamiento de Enzensberger y su discusión pide este caos palabrero), habida cuenta de que por regla general la consecuencia detestable no se toma como resultado lógico y lineal de los supuestos dados, sino como una degradación y corrupción alejadas de lo que *tendría que haber ocurrido* y, por el

contrario, los resultados bonancibles de actuaciones inconsecuentes no abonan grados de coherencia ni deliberación y semejan el producto de la casualidad.

En resumen, para soslayar esta especie de aritmética de las palabras, lo mismo se puede hablar del «fin de la consecuencia» en oposición a su principio de inflexibilidad como hablar de que no hay más consecuencia que la *producida finalmente,* sea cual fuere su matiz y su grado de conveniencia. Dicho con otras palabras y asumiendo verdaderamente el relativismo de la cuestión, el resultado de un comportamiento inconsecuente no deja nunca de seguir siendo una consecuencia, otra, la consecuencia.

Y este podría ser el caso, por ejemplo, de Kruschev cuando en 1962 se declaró en retirada con sus cohetes, una «alegría de la inconsecuencia», pero no sabemos, de haber sido el dirigente soviético consecuente, qué habría pasado, si la actitud en apariencia consecuente —persistir en el empeño de los cohetes— hubiera provocado la consecuencia o inconsecuencia de Kennedy o si la aparente inconsecuencia de Kruschev fue en realidad su manera o su *tipo de ser consecuente.* Cuestiones de vaporosidad total que, desde la perspectiva adoptada por Enzensberger, no pueden dar pie a la formulación de una teoría, ni siquiera de una máxima, si bien al escritor alemán hay que agradecerle su tono desenfadado.

Igual ocurre en mayor o menor proporción con las restantes ejemplificaciones. El capitalismo consecuente da lugar a dictaduras fascistas. Entonces —se quiere decir— el capitalismo no consecuente, el capitalismo inconsecuente, da lugar a un sistema de gobierno distinto al de la dictadura fascista, que muy bien puede ser la democracia y una economía mixta, pero con igual propiedad se podría decir que el capitalismo en su fase más inteligente posible lleva a la *consecuencia* democrática y a la economía mixta. Sea cual fuere el resultado, ineludible, bueno, malo, conveniente o catastrófico, siempre resultado, siempre en curso dinámico de resultar luego otra cosa, no responde claramente a la coordenada del comportamiento consecuente/inconsecuente porque no es posible eliminar el diluido compuesto del azar, de las causas y efectos secretos, aventurero y de correspondencias asistemáticas o no bien controladas por las exégesis posteriores.

La lucha política consecuente conduce al terrorismo (hay que sobrentender que se trata de terrorismo de los grupos disidentes y no de otros supuestos terrorismos, por ejemplo, el terrorismo de Estado). Esta es una verdad terrible difícil de desmontar, a no ser que el terrorismo responda a razones menos puras que las de la lucha política nacionalista y sea estimulado por otras organizaciones que encuentren beneficio en la desestabilización.

La consecución coherente desemboca, como vemos, en terrorismo, agricultura paleolítica, campo de concentración, destrucción de la biosfera y guerra atómica (desembocaría, queremos decir). Como la mayoría de estos males, salvo la agricultura paleolítica y la guerra atómica, ya son reales y pocos países se han librado del terrorismo y de la degradación ecológica, querría esto otro decir que el desarrollo de la humanidad ha sido consecuente y que lo consecuente es involutivo.

Pero al mismo tiempo hay consecuencias bondadosas y progresistas, según ocurre en general con el desarrollo de la ciencia y de la técnica. La medicina consecuente desemboca, por ejemplo, en la penicilina, en la longevidad. La microelectrónica

consecuente perfecciona los métodos de trabajo y el dominio de la realidad. La obediencia consecuente de las leyes permitiría un mundo mejor donde la teoría se acercara a la práctica. El desarrollo consecuente de la tecnología origina sobra de mano de obra y afecta de mala manera al desarrollo consecuente de otras disciplinas.

De modo que igual se puede probar que hay consecuencias buenas y malas e inconsecuencias buenas y malas. No hay sistematismo y, si lo hubiera, nada sería más fácil y admitido que hacer pública fe de inconsecuencia y no pagar las pensiones de los trabajadores jubilados ni respetar nunca las leyes (¿para qué el esfuerzo inútil de legislar?) ni consentir en querer consecuentemente a los hijos, ni crecer consecuentemente para envejecer y morir, ni ser fieles a ningún sistema (por nada del mundo me apetecería dar la impresión de adoctrinamiento moralista).

El artículo de Enzensberger es inteligente y original, pero conduce a un caos mayor que el existente. Llevado el tema a la idea de progreso, el desarrollo de la humanidad desde la lamparilla de aceite a los cerebros electrónicos, desde la ameba al atleta con siete medallas de oro olímpicas, es consecuente con la necesidad de la condición referida al logro y la mejora, y las inconsecuencias no serían más que los accidentes eventuales que han retrasado tales logros, o sea, la guerra, las epidemias, el hambre, la discordia, aunque por otra parte —y este nuevo relativismo mostraría la debilidad del razonamiento de Enzensberger— se podría probar que, pese a su coste en dolor y vidas humanas, también la guerra —según el esquema más optimista, miserable y abstracto histórico— se presenta como un factor de progreso.

El problema de la consecuencia/inconsecuencia no admite atribuciones sistemáticas y unas veces ser consecuente es una barbaridad y otras veces ser consecuente es beneficioso para la dignidad humana, mientras que unas veces ser inconsecuente es beneficioso y otras veces ser inconsecuente es un pecado y una canallada.

El fin de la consecuencia, ¿pero es que la hubo alguna vez? El fin de la inconsecuencia, ¿pero es que la hubo alguna vez? Seamos una cosa y otra a la medida.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19. 28024 MADRID).*

Los medios del traductor traicionado *

La aparición de *La casa del lago de la luna* ha provocado una cadena ininterrumpida y festiva de elogios aristocráticos. Numerosos y renombrados autores, ya procedentes de las filas del neorrealismo de posguerra o del área de la fábula política y mágica en la literatura italiana, se han significado favorablemente respecto a la novela de Francesca Duranti. El fenómeno merece ser considerado con precaución y cuidado. Es preciso recalcar, en principio, que a Duranti no se le han regateado

* *La casa del lago de la luna,* de FRANCESCA DURANTI. Traducción de Juan Moreno. Editorial Seix Barral. Barcelona, noviembre 1984, 204 páginas.

muestras de admiración y que tampoco se le regalaron calificativos exagerados ni eufóricos. No obstante, quizá fuera confundir los términos convertir esta coincidencia llamativa y gratificante, en el punto de arranque de una nueva época de esplendor para las letras italianas o en el germen de una generación novelística.

Si algo debe resaltarse en el trabajo de Francesca Duranti se denomina rigor y sencillez. Ambas cualidades permiten que *La casa del lago de la luna* recupere de hecho la tradición del relato de breves dimensiones para desembocar en una obra narrativa más ambiciosa, que transforma su diseño originario con el curso de la acción y apoyándose en los matices. La hipotética amenaza de la densidad o incluso de la aridez queda, así, despejada mediante una clara conciencia del oficio del escritor, en ocasiones conciencia insultante por el modo en que se corresponde con una ejecución impecable y depurada que respeta los ritmos literarios y vertebra una estructura férrea de apariencia flexible que aporta relieve a los retratos psicológicos de los personajes. Francesca Duranti subraya una ruta literaria de equilibrio al considerar un episodio habitual en la existencia de un traductor cuyas tareas se hallan estrechamente ligadas a las publicaciones de una editorial. El germanista Fabrizio Garrone recibe una noticia alentadora cuando culminaba una traducción de Fontane: un amigo ha descubierto por casualidad un título inédito, firmado por un autor desconocido, un libro genial que merece toda la atención. La novela rescatada de las tinieblas del olvido constituye un prodigio que no puede ser desaprovechado. Fabrizio, traductor meticuloso, dotado de talento para la creación, aguarda una oportunidad semejante para revelar al público su verdadera valía y se deja seducir por el proyecto...

Su objetivo real no se ciñe, en exclusiva, a un logro profesional o material, sino a la búsqueda de una salida para su indefensión privada ante los conflictos personales que le plantea lo cotidiano. En otro sentido, su conquista le permitirá asentar una reputación que le concede, que le podría conceder, el derecho a internarse con luz propia en un mundo conocido y odiado: el universo de los fabuladores, de la élite intelectual con la que se ve forzado a convivir en el anonimato como un insecto atemorizado y silencioso, en segundo plano, sin aspiraciones ni esperanzas.

Planteados estos límites, Francesca Duranti teje de una forma paciente y sistemática una celada en torno a su protagonista. Fabrizio será atrapado por el enigma de una novela desconocida por los estudiosos, titulada *Das Haus am Mondsee (La casa del lago de la luna)*, escrita por un literato vienés, Fritz Oberhofer, fallecido a principios de siglo; el libro inmortalizaba una relación sentimental que incurre en todos los tópicos del romanticismo, vivida por el autor en los últimos años de su vida, glorificando las figuras de una dama y de una casa levantada a orillas de un lago austriaco. Los dos símbolos se enriquecían a los ojos de Oberhofer merced a la influencia que, sobre ellos, parecía ejercer la luna.

En ningún momento los pensamientos de Fabrizio Garrone —y, tampoco, el testimonio que de su personaje efectúa la prosa penetrante y escueta de Duranti al detallar con paciencia los vínculos que unen al traductor con la obra que a un tiempo desvela y *traiciona*— se alejan de la ambición secreta en la que un hombre reprimido y tímido en relación a sus particulares represiones, fundamenta su ilusión de ocupar un puesto digno en una comunidad concreta como la intelectual. Fabrizio Garrone

busca con insistencia un hogar. Y confunde las estampas de sus sueños. Lucha por alcanzar una posición corporativa y su error determina que olvide la realidad.

Cree que tras su indudable consagración logrará, al fin, sentirse cómodo dentro de su piel, inamovible e indiscutible como uno de tantos intelectuales respetados y mimados en las presentaciones editoriales de libros o en el ambiente exquisito de las conferencias y las tesis doctorales.

La realidad, aspecto que a Francesca Duranti le inquieta, representa uno de los principales estímulos de *La casa del lago de la luna*. La realidad está encarnada por una mujer que en su comportamiento corriente aúna algunos de los rasgos más destacados de la vida contemporánea. Libertad de ideas, libertad sexual y una lucha permanente y discreta contra las imposiciones clásicas de la masculinidad conforman el carácter de Fulvia, la simpática llamada de atención a las abstracciones constantes del traductor de quien está enamorada. En Fulvia, por otro lado, descansa el punto de ruptura que señala la vida de Fabrizio *antes* de hallar la novela y *después* de traducirla para el público.

Entre ambos extremos, Mario, dueño y director de la editorial donde confluyen —casi por accidente— dos concepciones vitales encontradas.

Porque al penetrar en la traducción, Fabrizio nos participa una vivencia absoluta e irreflexiva de una atmósfera romántica y espectral, en tanto Fulvia recrea, soportando el miedo a la ausencia, la necesidad de afecto y el temor por su enamorado, una réplica a la invasión del mito que altera todos sus proyectos amorosos.

Manteniendo un desenfado que en ningún pasaje roza el descuido, Duranti significa a sus personajes respecto a una sociedad real. Es Francesca Duranti quien les ofrece la oportunidad de elegir. Y es, en esa circunstancia, donde Fulvia se rebela contra el afán de Fabrizio, contra el afán radical de un traductor que *emplea* interesadamente sus conocimientos para escamotear a los desafíos cotidianos su carencia de resolución individual e íntima. Fabrizio opta por el fantasma de la casa del lago. Quiere reinventarlo, y en la práctica consuma ese impulso en la creencia de que en una fantasía que a veces interpreta como reencarnación, hallará su redención de un mundo que le oprime en su insignificancia, en todo el tiempo entregado a una labor ingrata, donde no ha encontrado ninguna recompensa.

Será en el miedo —*El sentimiento más antiguo del hombre,* conforme a la exposición de H. P. Lovecraft—, donde Francesca Duranti haga enfrentarse a sus personajes y donde la novela alcanzará otro valor. Las consideraciones intelectuales han desaparecido por completo. Nos hallamos ante dos posturas que intentan defender, a toda costa, su razón de vida contra las acechanzas de lo desconocido. Es, en ese área, donde apreciamos también que radica en la ignorancia el profundo mal de Fabrizio Garrone. No ha querido *conocer* la vida, se ha dejado vencer por el desánimo y por la fatalidad, por sus dudas efervescentes e inútiles para rehuir los caminos más sencillos y directos que le hubieran afirmado en su condición. Ha omitido su humanidad y el paso hacia su fantasía le ha resultado, contrariamente a su propia previsión, simple en extremo. Ni siquiera advierte lo que ha condenado al realizar esa terrible elección. Fulvia queda marginada. Ella *conoce* su mal. Incluso se diría que lo entiende, que podría esclarecerlo mediante una frase o un gesto

despreciativo o de abandono. Fabrizio también es cobarde para afrontar ese cargo sobre su conciencia.

En lugar de planteárselo sin recurrir al cobijo confortable que le proporciona su miedo, su aislamiento emotivo de todo lo que le rodea, a excepción de las traducciones, procede con decisión, se afirma en su propio engaño. Quiere considerarse inocente a sí mismo, como si en su vida todo continuara igual. No desea sentirse perdedor.

Sin embargo, Duranti no se centra en un duelo sentimental. Casi podría recalcarse que lo rehúye. Pueden más los contenidos que transmiten sus símbolos, los espíritus de sus personajes, que la dimensión cultural —susceptible de traducción— del trasfondo de su novela. Fulvia no sigue una línea romántica de actitud, aunque en determinadas situaciones quiera sentirse arrastrada por la pasión. Fabrizio se cree víctima de una fuerza ciega que gobierna al hombre y se entrega a ella. Pero basta consultar con el escepticismo de Mario, cuyas intervenciones son breves, secas, en algunos pasajes falsas por una cuestión de utilitarismo literario, con el fin de situar con acierto el nudo de esa duda sobre la que resbalan las intenciones y los comportamientos. La realidad consiste, según nos participa de una forma implícita Francesca Duranti, en asumir los aspectos encontrados de nuestra existencia, a pesar del miedo, de lo grosero de la realidad y, *asimismo,* de lo seductor de una fantasía proteica.

En cuanto que Francesca Duranti ha sorteado con sutileza e ingenio las tentaciones de la literatura naturalista y el psicologismo de su concepción forma parte de sus protagonistas, *La casa del lago de la luna* recrea simultáneamente el gusto por la narración y el gusto por la escritura. Duranti no se detiene ante el debate angustioso que acabará por quebrar la unión de Fabrizio y Fulvia, sino que se desplaza a un territorio fantástico.

Acaso en este salto de un realismo suavizado por la tensión semipolicial que envuelve la búsqueda, el descubrimiento, la traducción y el triunfo de una novela a la vivencia de la fantasía enloquecedora del germanista, se halle lo más meritorio de la obra de Duranti, en cuanto que se presta al juego que ella misma ha desencadenado como creadora.

El fruto de los desvaríos de Fabrizio Garrone es una recreación de la amante del escritor desconocido Oberhofer. Se llama María, o quizá se llamó así en su tiempo. A Fabrizio Garrone eso no le importa demasiado.

Todo ello cambiará cuando una descendiente de esa María espectral que Garrone había creído inventar para sí mismo y para un estudio sobre una novela arrebatadora y sepultada por el olvido le invite a pasar unos días a una casa que se halla a orillas de un lago...

De nuevo Duranti crea, con el pretexto de argumentar un conflicto existencial como es la incomodidad ante la realidad y la posibilidad de rechazar por completo lo cotidiano merced a una ficción delirante, la confrontación de la que nacía el relato, la novela, lo ambiguo, lo corriente en el mundo y en la literatura. Realidad e irrealidad esbozados como experiencia a través de símbolos concretos. El ingenio de Francesca Duranti asimila ese cambio de la enunciación de las reflexiones y sentimientos de sus personajes a la descripción del universo dominado por la influencia de la luna llena,

subrayando una lección literaria. Puede achacarse a sus conclusiones sobre las letras alemanas que resulte reprochable su objetividad para reflejar el proceso que conduce al fracaso la vida de un hombre dominado por sus contradicciones y miedos con una objetividad feroz. Pero interesa más en *La casa del lago de la luna* ese continuo girar sobre una obsesión, convertida de razón vital en razón literaria, esa capacidad para trasladarnos de la inquietud por la vida de una mujer como Fulvia al pragmatismo de Mario o a la rendición viviente y entristecedora de Fabrizio, mundos que conviven contrapuestos y, quizá, ajenos a pesar de sus lazos amistosos aparentes, la naturalidad con que esa ecuanimidad para seguir el miedo de un ser humano nos comunica miedo. Eso es lo que en la novela de Francesca Duranti, el escritor Giorgio Bassani ha calificado como *verdadero,* la vida. En este caso, a través de un traductor, también la muerte, sin tonos peyorativos.—FRANCISCO J. SATUÉ *(Pañería, 38, 2.º D. 28037 Madrid).*

El pensamiento utópico en el mundo occidental *

El hombre, es bien sabido, es una criatura de sueños: hecho de sueños y hacedor de magníficos sueños, que tantas veces la historia ha convertido en espantosas pesadillas. Uno de nuestros pasatiempos favoritos es el de soñar sociedades ideales, formas perfectas de organización social en las que nuestros males desaparecerán y al fin, para decirlo con palabras de Joaquín de Fiore, «empezaremos a ser de otra manera». A estos sueños políticos se les suele llamar utopías, del nombre de una de las más famosas, la isla del noble y desdichado Tomás Moro. La obra de Frank E. Manuel que aquí comentamos es un dilatado catálogo de las principales obras «utópicas» occidentales, el más completo realizado hasta la fecha; sin perder de vista la visión de conjunto, el autor ha preferido centrarse en la consideración de las más importantes utopías escritas a partir del siglo XVI y sintetizar lo concerniente al mundo judeo-cristiano y al mundo clásico en los tres primeros capítulos del tomo primero, sin estudiar con detenimiento ninguna obra en particular (para una visión más completa de la utopía griega y romana puede consultarse la obra de John Ferguson, *Utopias of the Classical World).* Las primeras utopías estudiadas con atención son las del Renacimiento —que quizá sean las más famosas— y las de la pansofía cristiana en el siglo XVII. La suma de Manuel incluye autores como Andreae o Comenius e ilustrados menores como Mably, Morelly y el cura Meslier, tan

* FRANK E. MANUEL y FRITZIE P. MANUEL: *El pensamiento utópico en el mundo occidental.* Versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid, Taurus, 1984. Col. Ensayistas; tres volúmenes.

importantes para entender el clima intelectual de la época que precede a la Revolución francesa, como puedan serlo sus más ilustres compañeros de lucha. Otro de los aciertos de la obra lo constituyen los capítulos en que estudia la importancia de la propensión utópica en los orígenes de la teoría sociológica, tanto en la Ilustración (Turgot, Condorcet) cuanto en la primera mitad del siglo XIX (Saint-Simon, Comte). La actitud de Marx hacia la utopía es, como se sabe, doble: por una parte, el socialismo utópico queda como una fase embrionaria, superada por el socialismo científico, con lo que «la idea de utopía adquirió una connotación claramente peyorativa en el pensamiento comunista» (III, 225); pero, por otro lado, el aliento utópico del pensamiento de Marx es innegable, por más violento que resulte el contraste entre la precisión del análisis del mundo presente y la imprecisión de los escasos atisbos del mundo ideal que se encuentran en sus escritos.

El lector no puede dejar de quedar un tanto sorprendido y confuso ante la propia actitud de Manuel con respecto a la utopía: junto a un innegable cariño por el tema —cómo si no habría podido dedicarle «más de una cuarto de siglo» de vida y trabajos— da la impresión de que para él estas amables quimeras tienen un carácter insuperablemente pueril y de que sus creadores son carne de psiquiatra (véase, por ejemplo, lo que dice en el tomo primero, págs. 48 y 95). Y, sin embargo, cómo vivir sin el horizonte de lo «completamente otro» que este mundo, y aunque éste —la dura ley del curso del mundo— sea invencible, como parece que lo es, qué sería de los hombres si se extinguiese por completo la propensión utópica en ellos —por más que pueda parecer infantil a la luz del desencantado conocimiento de la «regla del juego» de la sociedad humana.

Manuel señala desde el principio que no quiere ser exhaustivo, pero no entendemos bien cómo es que no ha hecho más que mencionar de pasada a Swift y a sus caballos virtuosos o por qué no se ha detenido en la sociedad ideal de la abadía de Theleme (*Gargantúa,* caps. LII a LVII), una de las más bellas expresiones del arte de vivir renacentista. Asimismo no acertamos a comprender por qué no incluyó en el capítulo de la utopía victoriana, junto a otros autores quizá menos interesantes como Hertzka o Bellamy, a Samuel Butler y a su *Erewhon —nowhere—*. Estas críticas de detalle no nos hacen olvidar el extraordinario interés de la obra, instrumento de trabajo de primer orden y libro de gran amenidad (parece increíble que una obra tan erudita se lea con tanta facilidad).—SANTIAGO GONZÁLEZ NORIEGA *(Ribadavia, 6. 10. D. 28029 MADRID).*

Los relatos de Antonio Ferres *

Una antología de cuentos, además de constituir una muestra de la narrativa de un autor, puede resultar una obra en sí misma, en tanto que esas punzantes y breves visiones del mundo que son los cuentos se engarcen con una organización que aporte un nuevo sentido a la totalidad. La recurrencia de temas, de climas, de obsesiones, alcanza de este modo una nueva intensidad significativa que va más allá del relato individual y cerrado en sí. Este es el caso de la antología de Antonio Ferres. A pesar de que el autor divide los cuentos en tres apartados, justificando desde el prólogo esta división con razones cronológicas, temáticas y autobiográficas, es necesario destacar la entrañable unidad que va más allá de estas diferencias y que descansa en una particular concepción del hombre y del mundo.

El primer apartado —*Cuentos de posguerra*— incluye relatos escritos por el autor antes de su voluntario exilio. Los *Cuentos de Norteamérica* corresponden a su prolongada estancia en los Estados Unidos. Finalmente, los *Cuentos del último exilio* fueron escritos después de su regreso a España en el año 1976. Los primeros cuentos narran la larga muerte que comienza una vez finalizada la guerra civil. Están los personajes que viven precariamente a salvo mientras saben que tarde o temprano los hallarán los guardias civiles («Esperando que nos maten»), o aquellos que se reúnen en torno a una radio deseando no oír la previsible ejecución de un compañero («La ejecución»). En la ciudad destruida por los bombardeos, los hombres huyen, se esconden y son acechados por sus propios temores. La tierra, en los cuentos de ambiente rural, no es menos hostil. La pobreza deshumaniza al campesino convirtiéndolo en un autómata que sólo piensa en sobrevivir, los niños maduran precozmente y tendrán para siempre los ojos envejecidos, las mujeres cuyos maridos están en las cárceles viven expuestas a una sórdida violencia. En todos los casos la amenaza de la muerte encierra a los hombres en sus propios temores. Se produce un extrañamiento de los personajes con respecto al exterior. En general, la narración fluye a través de monólogos interiores donde cada detalle del presente del personaje evoca el pasado de la guerra. Un ejemplo es aquel anciano («El exilio en el parque») que después de su exilio en México retorna al Parque del Oeste y no puede relacionarlo con el parque de su infancia, ya que se le interpone el recuerdo del parque destruido durante la guerra. Y he aquí lo terrible: en todos estos cuentos se muestra cómo la guerra robó para siempre, a los que sobrevivieron, la posibilidad de vivir el presente. Condenados a recordar, se aíslan del espacio y de las cosas, perdiendo el tiempo que les toca vivir. Más grave aún que el encierro físico, el encierro espiritual los encarcela en un monólogo interior donde el pasado es recurrente. La destrucción no terminó con el fin de la guerra sino que continúa como un corrosivo dentro de la conciencia de cada hombre.

El segundo grupo de cuentos, los de Norteamérica, si bien gira en torno al tema concreto del exilio español en los Estados Unidos, continúa la línea temática del encierro y el extrañamiento. A la pérdida del presente se suma la pérdida del suelo

* ANTONIO FERRES: *Cuentos*. Alianza Editorial (El libro de bolsillo), núm. 947. Madrid, 1983. 220 págs.

natal. De este modo, todo lo vivido se teñirá de pasado, de rabiosa añoranza y de intenso malestar en una tierra que se siente hostil. La protagonista de uno de los cuentos afirmará: «... nadie imagine el Infierno como un lugar feo o sórdido... El Infierno es un sitio muy bello (...) pero donde te ves paralizada, obligada a vivir una eternidad» («El colibrí con su larga lengua»). El Infierno es, en fin, tener que estar en donde uno no quiere: el exilio. Norteamérica es captada a través de la desadaptación de los personajes: las multitudes solitarias, el progreso, el consumismo, Vietnam, la incomunicación, las fábricas, las extensas llanuras del medio-oeste norteamericano y el enrarecido clima de rechazo hacia los «spanish speakers».

Lo vivido por los personajes parece desvanecerse, desrealizarse en su hondo ensimismamiento agudizado por el exilio. Siguiendo la técnica del monólogo interior, las voces de los distintos narradores se desdoblan muchas veces convirtiéndose en una polifonía de recuerdos. Perdido el eje de la identidad, los sentimientos parecen adherirse fuertemente a las cosas, por lo cual disminuye la precisión realista de las descripciones:

«... A veces la memoria revuelve algunas cosas —objetos, muebles, utensilios— que no sé dónde dejé olvidados, o situaciones que no sé distinguir y separar —ni merece la pena en esta eternidad— de las otras, de las que verdaderamente residen en el paisaje deshabitado y sin gente ya, al acercarse la puesta del sol.» («El colibrí con su larga lengua»).

Mientras los cuentos del primer apartado eran más breves y más ajustados a una anécdota, los «Cuentos de Norteamérica» rebajan la tensión narrativa. No se cuenta nada en concreto sino retazos de recuerdos, pequeñas anécdotas, asociaciones libres, incrustados en una atmósfera de soledad, pasividad, mansa amargura que asfixia a los personajes.

En los «Cuentos del último exilio», la idea del extrañamiento y la visión de la destrucción del hombre alcanzan mayor hondura. El exilio real tiene una última gradación en el exilio interior: el tema de la vejez aparece encarnado en ancianos y ancianas recluidos en asilos que ya no hacen otra cosa que recordar y soñar, como si estuvieran exiliados de la vida.

Muchos de estos cuentos pueden enmarcarse en la ciencia ficción, aunque sin embargo se retoma el tema de la guerra civil de los primeros cuentos. Por ejemplo, en la «Historia de la cabeza encantada», un cerebro abandonado en un laboratorio rememora esas épocas y sigue existiendo más allá de la muerte obligado a recordar. En otros cuentos se destaca el intento de fusión de distintos planos temporales para anular el tiempo. De este modo un hombre obsesionado en la persecución de una mujer con una cicatriz en la cara se confunde con el hombre primitivo que en las cavernas propiciaba la caza con ritos mágicos.

Por otra parte, el desdoblamiento de la conciencia constituye otra forma del extrañamiento, como se observa en la vacilación del personaje de «Espaciario». Vive simultáneamente en un plano donde es preso político y será ejecutado, y en otro en que tripula una nave espacial durante muchos años, pero comete un delito por el que también será ejecutado.

Pero aunque los relatos se ambienten en el futuro, la idea que persiste es la del

angustiante malestar del hombre en su aquí y ahora. Así como en los cuentos anteriores los personajes se abismaban en los recuerdos, en éstos la proyección a un futuro en donde perduran cíclicamente los mismos males anula de igual manera el presente. El narrador proyectará en el futuro el pasado traumático de la guerra. El cuento que cierra la antología —«El eclipse»— ofrece la visión apocalíptica de la destrucción de la tierra. Mientras un hombre se dirige en un autocar hacia los refugios descubre —a través de un recuerdo de la posguerra— la identidad de todas las destrucciones.

A lo largo de todos los cuentos, una galería de personajes silenciosos, solitarios, distantes de todo, emprenden un discurso interior que va exasperando su tono desesperanzado. El poder evocador de las palabras, las imágenes certeras, la recurrencia de ciertas situaciones, crean una atmósfera que trasciende las anécdotas en la cual se alcanza a entrever un trasfondo angustiante: la guerra es sólo un aspecto del profundo y universal exilio del hombre en el mundo y en sí mismo.—MARTA NÚÑEZ
(Espíritu Santo, 16, 4.º izda. MADRID-10).

Un testimonio fallido *

Historia de una exhumación

En septiembre de 1981 Jeffrey Moussaieff Masson, psicoanalista (cuarenta años), profesor de sánscrito de la Universidad de Toronto, fue despedido de su cargo de director de Proyectos de los Archivos Sigmund Freud, entidad constituida en 1950 para la recolección y resguardo de los artículos, cartas, fotografías y toda clase de documentos pertenecientes a Freud (alrededor de 150.000). Actualmente, los documentos se hallan sellados en la Biblioteca del Congreso de Washington con la orden expresa de ser sólo abiertos iniciado ya el siglo XXI.

Masson fue llevado a los Archivos por K. R. Eissler, prestigioso psicoanalista americano (setenta y cinco años), amigo y hombre de confianza de Anna Freud, quien lo designó secretario y encargado general de los Archivos. Eissler convenció a Anna, que permitiera a Masson publicar la correspondencia completa mantenida por Freud con Fliess (que se había llevado a cabo con anterioridad, pero en forma fragmentada), y también se le encargó que revisara la totalidad del material existente en la biblioteca de la casa de Maresfield Gardens —última residencia de Freud en Londres— para transformar a ésta en un museo después de la muerte de Anna. Eissler preparaba a Masson para sucederle y para convertirlo en director del futuro Museo Freud.

* JEFFREY MOUSSAIEFF MASSON: *El Asalto a la Verdad. La Renuncia de Freud a la Teoría de la Seducción.* Seix Barral. Barcelona, 1985.

Asimismo, fue facultado para gestionar los derechos de autor de la obra freudiana, en virtud de lo cual negoció con Harvard Editions la publicación de las cartas de Freud en ediciones completas, eruditas y comentadas.

En el verano de 1981 aparecen el «New York Times», dos artículos de Ralph Blumenthal titulados *El Watergate de la psique,* en los cuales Masson vuelca opiniones, comentarios y aporta datos tan groseramente contrarios al pensamiento psicoanalítico freudiano, que Eissler no pudo por mucho tiempo mantener una defensa de su protegido y decidió rescindirle el contrato. Posteriormente, Masson inició una reclamación legal por incumplimiento de lo pactado e intentó llevarlo ante las cortes americanas. Los Archivos propusieron una indemnización de 150.000 dólares a Masson, que fue aceptada y de esta manera quedó saldada la cuestión formal.

Lo que escandalizó al medio analítico anglosajón (en el resto del mundo tuvo una repercusión escasa o más tardía) fueron las declaraciones sostenidas por Masson —apoyándose en su acceso a documentos inéditos y, por consecuencia, en el desvelamiento de «ignorados hechos acaecidos en los años 1890-1900»— sobre la primera teoría de Freud de la histeria, teoría que ubicaba la causación de la neurosis en abusos sexuales sufridos por los niños en la temprana infancia. A pesar del abierto, fundamentado y reiterado repudio que el mismo Freud ha realizado a partir de 1897 de tal proposición, Masson sostiene que la teoría de la seducción no sólo es correcta, sino que su abandono constituye un desastroso error de consecuencias fatales para el psicoanálisis. En el otoño de 1983, Masson es expulsado de la Asociación Psicoanalítica Canadiense y, automáticamente, de la Internacional por falta de pago (¿?). En 1984 publica en los Estados Unidos *El Asalto a la Verdad. La Renuncia de Freud a la teoría de la seducción,* que Seix Barral traduce al mundo hispánico en 1985.

Ante tamaño desafío intelectural y científico, todo amante del conocimiento siente una febril inquietud de espíritu ante la posibilidad —siempre renovada a pesar de las múltiples decepciones— de que algo verdaderamente nuevo, innovador, pueda emerger así de la noche a la mañana en términos de una revelación. Y se sumerge en la lectura de esa promesa.

Lo que el testimonio aporta

Masson, en un acabado trabajo detectivesco, parte de una sospecha que va creciendo en él a medida que pasa revista a las cartas inéditas de Freud a Fliess posteriores a septiembre de 1897, fecha de emergencia de la segunda teoría sobre la histeria, piedra angular del psicoánálisis: la teoría de la fantasía. Sospecha trocada en certeza ante la reiterada y deliberada omisión realizada por Anna Freud en la edición original y abreviada de las cartas, de toda mención a historias clínicas concernientes a la seducción sexual de niños, así como también la eliminación de toda referencia a Emma Eckstein, una temprana paciente de Freud y Fliess que parecía relacionada de algún modo con la teoría precitada. A partir de este punto, se inicia la progresión de un verdadero drama policial, en que asistimos a la escena durante la cual Masson interpela a la hija de Freud y a los custodios de su legado personal, acusándolos de haber omitido y escondido tan precioso material para poder mantener el error, la

mentira, que el mismo padre del psicoanálisis en su cobardía habría erigido —la teoría de la fantasía— para escapar a la horrorosa verdad de la violación a que son sometidos los niños por los adultos.

Haciendo gala de un verdadero virtuosismo de investigador documental, de una increíble capacidad para el rastreo y acopio de información desperdigada en el mundo y en polvorientos depósitos de bibliotecas, Masson nos pasea por los puntos y comas de todo lo dicho por Freud, a posteriori del abandono de la teoría de la seducción que pudiera mostrar alguna hesitación, reconsideración o rehabilitación del lugar que la seducción podía ocupar en la teoría. Nos muestra que Freud poseía en su biblioteca —debidamente leídos y subrayados— textos y abundante literatura sobre violación y otros actos violentos contra los niños. Trabajos y litros de estudio médico-legales sobre crueldad y malos tratos infligidos a niños son cuidadosamente mencionados y citados a lo largo de dos de los cinco capítulos del libro. Ambroise Auguste Tardieu (1818-1879), profesor de medicina forense de la Universidad de París, decano de la Facultad de Medicina y presidente de la Academia de Medicina de París, el representante más prominente de la medicina forense francesa, así como su ayudante y sucesor Paul Camille Hippolyte Brouardel (1837-1906) y también Paul Bernard (1828-1886) publicaron libros y artículos sobre atentados al pudor y violaciones en niñas. Masson se esmera en demostrar hasta el cansancio que Freud conocía y poseía esta información. (Persigue la pista de los textos que Freud, al emigrar a Inglaterra en 1938, dejó a sus amigos, que a su vez vendieron a libreros, que a su vez revendieron a coleccionistas, que a su vez negociaron con el Instituto de Psiquiatría del Estado de Nueva York y que actualmente se encuentran en la biblioteca de libros raros del Augustus Long en el Colegio de Médicos y Cirujanos de la Universidad de Columbia.)

La obsesión de Masson, en su desesperada búsqueda, es acumular pruebas que fundamenten un supuesto que para él se desprende inequívocamente como consecuencia de esa operación que ha puesto en marcha: completar la historia del descubrimiento, rellenar los huecos de lo real sucedido en el origen, arribar al secreto que pondrá de manifiesto en un mismo acto la esencia de lo que se oculta. Si Freud estaba convencido por lo incuestionable de la evidencia de sus enfermas que la sexualidad era responsable de las neurosis, ¿cómo no dio importancia, cómo se desembarazó de su primitiva idea, cómo abandonó la seducción a favor de otra teoría, aquella de la histérica sufriendo de reminiscencias? Sólo por cobardía, o bien, por debilidad humana y emocional ante sus colegas y ante los sistemas de poder de la sociedad entera, ya que la opinión dominante —según Masson—, era que la víctima forjaba su propia tortura, de manera que si los delitos de violación sexual podían atribuirse a la imaginación de las mujeres, «los terapeutas podían de este modo permanecer en el lado de los poderosos y los triunfadores, y no en el de las desventuradas víctimas de la violencia familiar» (pág. 20).

Extrañísima conclusión la de Masson quien particularmente conoce tan minuciosa y documentalmente la vida de Freud, sus sufrimientos, el aislamiento al que los colegas y el medio científico de la época lo sometieron, por sostener, justamente la etiología sexual de las neurosis. Uno se pregunta: si los máximos exponentes de la medicina francesa denunciaban a través de publicaciones y conferencias el hecho real

de las violaciones, ¿por qué Freud habría de tener miedo, habría debido silenciar una evidencia que gozaba de esa legitimación académica que hasta el día de hoy el psicoanálisis no ha logrado imponer sin grandes batallas? ¿No le hubiera sido justamente mucho más fácil sumarse al consenso, que romper con todos ellos y promulgar la hipótesis del inconsciente? ¿El descentramiento de la conciencia como sede del saber no se instituyó y sigue constituyéndose en una de las heridas narcisísticas más graves, que el conocimiento asestó a ese orden social, que Masson cree, que Freud se cuidó de atacar?

La segunda serie de argumentos acusatorios de la falta de coraje de Freud son los relativos al caso de Emma Eckstein. Masson sostendrá, apoyándose nuevamente en material hasta ahora desconocido, que Freud, en razón de su peculiar y compleja relación con su amigo y colega Wilhelm Fliess, nuevamente tomará partido por la etiología fantasmática de las hemorragias nasales de Emma —a pesar de las múltiples evidencias de su carácter orgánico—, para justificar la impericia médica de Fliess, responsable del olvido de un resto de gasa en la nariz de la enferma (!).

Finalmente, Masson aporta su traducción del original, de un trabajo leído por Sándor Ferenczi (1873-1933) —uno de los discípulos más allegados al maestro— en el Congreso Psicoanalítico Internacional de Wiesbaden, en 1932, que se titula *Confusión de lenguas entre adultos y el niño. (El lenguaje de la ternura y el lenguaje de la pasión sexual).* En este estudio, Ferenczi no se limita a denunciar la existencia de las violaciones, sino que estudia pormenorizadamente los efectos psicológicos posteriores a la seducción. Según Masson, «nadie había hablado nunca en nombre de los niños seducidos con tanta comprensión y elocuencia». Habría sido justamente este matiz, el que produjo el rechazo de Freud a que se publicara dicho trabajo en el órgano oficial psicoanalítico —«International Journal of Psychoanalysis»— y que sólo en 1949 por iniciativa y traducción de Michel Balint, esto se produjo. Concluye Masson: «Es como si Ferenczi estuviera mostrando al mundo analítico cómo podía haberse desarrollado el psicoanálisis si Freud no hubiera abandonado la hipótesis de la seducción. Pero puesto que Freud la *había* abandonado, el artículo era una importante ruptura con la dirección que el psicoanálisis había seguido desde su nacimiento hasta ahora.»

Lo que el testimonio deja incólume

Y así el lector que esperaba encontrar una revolución del conocimiento, una novedad científica o al menos una idea de envergadura, llega al término de la indagación entre perplejo, decepcionado e indignado de haber sido arrastrado a participar como testigo en un estrafalario juicio a Freud, al que se lo condena culpable por haber abandonado una teoría. Abandono que no se fundamenta ni en razones teóricas, ni clínicas, sino absolutamente personales, que nada tienen que ver con la ciencia.

Si Masson, seriamente cree que la causación de la histeria se halla en el abuso sexual, ¿por qué no intentar probarlo por los medios tradicionales —que en los años 80 son mucho más factibles que hace un siglo atrás—, iniciando una investigación estadística de los casos actuales de histeria, e indagando en ellos la presencia del

«acto violento» en su origen. Los recursos personales puestos en juego por Masson, para lograr ser aceptado en el cenáculo de los archivos, lo acreditan, sin duda alguna, para el éxito en lograr apoyo financiero para tal proyecto. Curiosamente, Masson se limita a la exhumación de documentos del siglo pasado sobre malos tratos a los niños. (En la entrevista con Janet Malcolm, Masson declara estar trabajando en un nuevo libro que se titulará *Actitudes hacia las mujeres y los niños en la Psiquiatría europea del siglo XIX.* Nueva York, 12 de diciembre de 1983), por lo que surge nuevamente el interrogante sobre cuál es entonces la cuestión en juego, ¿un real interés científico en dar cuenta de la histeria o un patético reproche a Freud, a los psiquiatras, en última instancia al padre por sus intenciones incestuosas? Porque Masson en tanto ciudadano americano no puede desconocer la labor de organizaciones profesionales como la American Orthopsychiatry, en la denuncia, estudio, tratamiento y prevención de todo tipo de violencia a los niños.

Por tanto, desafortunadamente —porque la teoría psicoanalítica sobre la histeria se halla lejos de su clausura— nada nuevo nos aporta Masson ni sobre su causación, ni sobre las razones de su peculiaridad: el ser la única neurosis en que la fórmula de la sexuación compromete hasta la nosología, ya que existe una histeria femenina y otra masculina Y aún en el remotísimo caso que se llegara a demostrar que la teoría traumática tiene valor etiológico, este hecho sólo pondría en cuestión el carácter *universal* del fantasma para la producción sintomal, introduciendo la posibilidad de comenzar a pensar en causas múltiples, o por lo menos en una variedad o combinación de modos de producción sintomal. Pero lo que la más brutal de las violaciones no llega a conmover un ápice es el corazón mismo del descubrimiento freudiano: la existencia de la sexualidad infantil, su carácter esencialmente imaginario y organizado predominantemente en torno a la fantasía y el valor estructurante para el psiquismo del fantasma sexual. El elevar al «padre violador» a la categoría de causa única de la histeria no implica sino un colosal reduccionismo, la reentronización de un realismo ingenuo que otorga transparencia a los hechos, desconociendo lo que el propio psicoanálisis *sí* ha conmovido y aportado a la teoría del conocimiento: que la realidad no es una y que es necesario penetrar la dimensión simbólica que organiza todo contacto con lo real.

Lo que nuevamente llama la atención, no sólo del ideario de Masson sino de su persona es el hecho que siendo un hombre universitario que ha transitado los avatares del mundo académico no se haya interrogado sobre cómo es posible que el sánscrito —en tanto lengua muerta— obtenga el reconocimiento, mientras el psicoanálisis es una disciplina que todavía lucha por el logro de su legitimación académico-científica. Si tanta importancia otorga Masson a la violación como aquello «de lo que la ciencia médica preferiría no tener noticias», ¿no es éste aún el destino de la ciencia del inconsciente? ¿Cuál hubiera sido el reconocimiento médico-científico del psicoanálisis si Freud se hubiera inclinado por la tesis propuesta por Masson y no se hubiera dedicado a la reivindicación de lo invisible, aquello que para el discurso médico-psiquiátrico continúa siendo patrimonio de lo inverosímil?

Lo que el testimonio soslaya

Concluida la lectura, la esperanza se desvanece porque habíamos coincidido con Masson en considerar al psicoanálisis atacado de una enfermedad congénita, es decir, ligada a los orígenes. Pero el testimonio aportado no hace sino soslayar y profundizar una problemática crucial del psicoanálisis actual, que es, en mi opinión, su supervivencia como ciencia. En el dominio de las ciencias exactas el progreso o evolución se mide en base a las sucesivas refutaciones y comprobaciones; el terreno de las ciencias sociales es mucho menos preciso, pues los hechos mismos son delimitados por las teorías que los definen, pero aún así la evolución se hace contrastando ideas, supuestos, teorías, no personas.

Pues bien, en el psicoanálisis las ideas o las teorías parecen no poder abstraerse y permanecen ligadas, vinculadas por lazos de sangre con aquellos que les dieron a luz. De este modo, el psicoanálisis será freudiano, kleiniano, lacaniano, jungiano, de acuerdo a la marca de origen. Esto entorpece, esteriliza de tal manera el debate, la confrontación, el procesamiento del conocimiento, pues no se trata de esto, de ideas en juego, sino de un pasional y tormentoso duelo familiar: se está con Freud o contra Freud. Toda innovación, disidencia o renovación es concebida como rebeldía contra el padre, herejía o profanación a la doctrina, en última instancia como una cuestión de relación con la palabra del maestro. Quizá no exista disciplina que después de un siglo de existencia dependa casi exclusivamente de la palabra emitida por su creador. El psicoanálisis es lo que Freud formuló, sugirió, rechazó o, como ahora agrega Masson, a lo que Freud renunció.

Desafortunadamente, Masson no hace más que repetir el diabólico designio del modelo más ortodoxo y queriendo —al menos en lo manifiesto— contribuir al progreso del psicoanálisis no hace sino profundizar y reposar esta enfermedad familiar. Uno se pregunta por qué Lacan —pensador privilegiado, aun rompiendo con el stablishment psicoanalítico y constituyéndose en una oveja negra de la Internacional— al igual que Masson, pero por muy diferentes razones, para plantear sus innovaciones —en algunos puntos radicales y absolutamente discrepantes con el pensamiento freudiano— lo hace bajo la bandera del «retorno a Freud». ¿Por qué los psicoanalistas no podemos sostener el debate en términos de la primera tópica, o de la posición depresiva o del significante a secas y antes de emitir la primera palabra, debemos situarnos por medio de contraseñas para saber hijo de quién somos? ¿Cómo explicar que un saber que estudia y sitúa la ley en tanto norma social, no puede dejar de personalizarla y erigir, sin descanso, un amo idealizado a quien obedecer? ¿Por qué Masson si sospecha el valor de la seducción real en la etiología de la histeria, no persigue su demostración en lugar de interpelar al padre por no haberlo hecho?

Pero no es mi intención recaer en la improcedencia de Masson e iniciar ahora desde mi despacho y ante su ibro, un psicoanálisis a distancia de las razones que lo movieron a preferir el escándalo periodístico o el fenómeno editorial a la investigación científica, sino reflexionar sobre cuál es el efecto Masson sobre el saber del psicoanálisis. Ninguno sobre el edificio teórico, ya que a pesar de los titulares del «New York Times» *(El Watergate de la Psique)*, o de «El País» *(El Psicoanálisis en la*

Picota), al cuerpo de la doctrina no le hace mella. Probablemente *sí*, sobre el saber profano, quien solícitamente solicitado por la curiosidad, potenciará el «collage» de confusión, descrédito o prejuicio sobre ese esoterismo llamado psicoanálisis trocado de la noche a la mañana en el lobo de Caperucita Roja.

En descargo de Masson

Pero, sin embargo, lo fallido del intento de Masson no radica, en mi opinión, en la reificación de un realismo ingenuo, sino en la absolutización, en el totalitarismo de su discurso que erige la seducción real como *la* y *única* causa de la histeria. No sólo la metodología empleada —la exhumación de documentos inéditos— se muestra insuficiente e incoherente para la demostración de su tesis, sino y sobre todo, las características de su discurso. Pero acaso la hiperpresencia del discurso megalómano, ¿no es un lugar común del campo psicoanalítico? ¿Podríamos aventurar que la aberrante reivindicación de Masson de la seducción real se constituye en síntoma de la imperiosa necesidad de teorizar adecuadamente *un lugar posible para lo real* en la causación de la neurosis? La vigencia y aceptación acrítica en los medios psicoanalíticos europeos y latinoamericanos de posturas que equiparan el Yo y la conciencia como lugar del desconocimiento, de la máscara con el sujeto epistémico de la ciencia, conduce a grandes sectores de intelectuales a una guerra santa contra toda forma de racionalismo. Que el discurso científico tenga como objetivo un saber universal que trascienda al individuo y que esta estrategia pueda ser utilizada privilegiadamente por muchos sujetos para desentenderse de la realidad de su inconsciente, no es razón suficiente para decretar la totalidad del discurso científico como erróneo, porque en él el sujeto del inconsciente se haya soslayado.

Que los medios universitarios y académicos, o sea, la «ciencia viva» no hayan terminado de otorgar la carta de ciudadanía al psicoanálisis y que éste aún deba batallar duramente, tanto en su propio campo con otras disciplinas que se arrogan la exclusividad científica (por ejemplo, el conductismo), como con las ciencias exactas para que su metodología pase el examen de la rigurosidad, tampoco acredita a los psicoanalistas para lograr un espacio científico a costa del descrédito o la descalificación del resto del saber instituido. ¿La epistemología francesa no es, entonces, equiparable en este punto con la postura de Masson en su totalitarismo de considerarse la única válida?—EMILCE DIO BLEICHMAR *(Avda. San Luis, 93, 5.º G. 28033 MADRID)*.

Teatro y catequesis en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz *

Basta echar un vistazo a la más que amplia bibliografía recogida en las páginas finales de *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* del profesor Pérez Priego para comprobar el interés que desde antiguo ha suscitado la obra del escritor extremeño. El caudal bibliográfico ha revelado, qué duda cabe, muchos aspectos oscuros y ha ofrecido claves valiosas para la interpretación del teatro de Sánchez de Badajoz. El libro de Pérez Priego es, lógicamente, deudor de trabajos anteriores, pero su estudio supera lo escrito hasta ahora, pues proporciona datos inéditos y ofrece una interpretación más coherente y abarcadora que la de anteriores estudios.

La tesis fundamental del libro es que el teatro de Diego Sánchez posee un determinante fin didáctico que obedece a los intereses catequizadores de la Iglesia de la primera mitad del siglo XVI. Me apresuro a recalcar que no se trata sólo de un estudio que ponga de relieve el contenido social de las farsas de Diego Sánchez. Tampoco parte de un *a priori* (en este caso la tesis arriba expresada) que busque su justificación en la obra literaria. Tras un profundo estudio de los temas, los personajes y la composición de las farsas, el profesor Pérez Priego acaba remitiendo a la condición catequizadora del teatro de Diego Sánchez como su última y más válida explicación. Desde esta perspectiva se explica satisfactoriamente la aparición de motivos y alusiones cuya extrapolación ha llevado a interpretaciones desacertadas. La dependencia de las farsas de los fines eclesiásticos permite interpretarlas mucho más satisfactoriamente de lo que se ha hecho hasta ahora: «En ese entramado doctrinal es donde únicamente cobran su verdadero sentido e importancia algunos motivos secundarios, como la crítica social, la sátira clerical o la postura del autor ante el judaísmo, que por el rigor o la reiteración con que suele tratarlos el bachiller pueden dar pie a interpretaciones no del todo correctas». (pág. 81).

La conclusión a la que llega Pérez Priego se apoya en un detenido estudio de las farsas que comprende distintos aspectos: su contenido, las formas de fabulación empleadas en el desarrollo compositivo, su estructura, el significado de los personajes y la relación que guarda el teatro de Diego Sánchez con las distintas manifestaciones del teatro religioso medieval y renacentista. Veamos rápidamente las ideas fundamentales.

Para Pérez Priego, el propósito de las farsas era ilustrar los dogmas de la religión católica mediante unos procedimientos sencillos que hicieran llegar al pueblo el contenido con facilidad. Por un lado, las farsas ayudan a exponer los dogmas y principios de fe (los misterios esenciales del dogma, los sacramentos, etcétera), por otro, se refieren a las normas de conducta social, con especial hincapié en la importancia del trabajo de cada individuo en su grupo social. Esta doble dimensión del contenido coincide con el modo en que está ordenada la materia en los catecismos

* PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ANGEL: *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982.

de la época, como el de Gutiérrez Doncel, titulado *Libro de doctrina christiana,* que sigue idéntico orden: primero, la doctrina y luego la ética social. Las farsas seguían, pues, fielmente las orientaciones eclesiásticas. Debe destacarse además que si bien Sánchez de Badajoz carga sus obras de contenido espiritual no dedica cada una de sus piezas a un solo tema sino que aprovecha para incluir cualquier contenido edificante en sus obras. Esta diversidad temática separa el teatro sacro de Sánchez de Badajoz del auto sacramental posterior que presentó «una construcción mucho más sólida y trabada en sus elementos conceptuales» (pág. 92) y por otro lado ayuda a explicar el «primitivismo» de este teatro en el que tema y argumento no aparecen muy imbricados.

Pero no sólo los temas obedecen a la intención catequética de las farsas. Pérez Priego ha puesto de manifiesto cuán sólidamente aparecen relacionados la forma literaria y la sociedad en que ésta surge. Un teatro que pretendía enseñar al pueblo tenía que elegir una forma adecuada, como es el diálogo: «El diálogo doctrinal resulta (...) el modo de representación más eficaz en que el teatro catequístico del siglo XVI hace desembocar la tradición vernácula del drama de Navidad» (pág. 107). Este diálogo doctrinal sirve de vehículo a alrededor de la cuarta parte de las farsas en las que tan sólo asistimos a las preguntas del que no sabe y las respuestas de quien catequiza, sin mayor soporte argumental. Al mismo interés didáctico responde la débil estructura tripartita de las obras, reflejo de la división del discurso retórico más primitivo que permitía un sencillo razonamiento. Si bien Diego Sánchez parece seguir las directrices de Torres Navarro vertidas en la *Propalladia,* es el carácter didáctico que inspira el teatro del dramaturgo extremeño el que le aleja de los principios de éste. Así, Diego Sánchez de Badajoz suele incluir en los introitos un sermón moralizador acentuado por el carácter rústico del recitado. No se observa en el cuerpo dramático de la obra una progresión interna; la duración de ésta depende en muchos casos del número de preguntas y respuestas que se incluyan o de los comentarios del pastor más que de la acción de la obra. Son particularmente interesantes las apreciaciones del profesor Pérez Priego sobre las dos acciones que aparecen a veces en las farsas. La primera sirve de cauce dramático al argumento, mientras que la segunda, que a veces no guarda relación con la primera, sirve para amenizarla. Estas segundas acciones son breves intercalados cómicos que recuerdan al entremés pero que no pueden considerarse tales: «en las farsas no constituyen todavía una clara unidad temática y argumental independiente del resto de la obra» (pág. 157). Un villancico final glosado con su copla supone una condensación de la doctrina que se pretende inculcar a lo largo de la obra.

Los personajes, por su parte, carecen de individualidad y son más bien tipos o abstracciones que remiten a un sentido último: «El hecho teatral viene a funcionr como una gran metáfora en la que está implícita la concepción de la divinidad y de lo creado» (pág. 168). Es fundamental ver en los personajes un reflejo del ser colectivo, de la comunidad y de la relación de ésta con la divinidad. Esta trasposición dramática de la colectividad es un fenómeno común al proceso de secularización del drama sacro: «A medida que dejó de formar parte del oficio litúrgico y salió apenas unos metros del recinto sagrado, la comunidad social —los gremios y cofradías

mantenedores del espectáculo— sintió la necesidad de verse a sí misma en la ficción creada».

También la jerga pastoril a la que tanto interés ha dedicado la crítica está subordinada a la motivación catequística. La lengua rústica del pastor, cercana a la de quien contemplaba la pieza, permitía una más fácil comprensión de la doctrina.

Capítulo aparte merecen las sugestivas páginas finales dedicadas a describir en la medida de lo posible, la puesta en escena de estas obras. Esta tarea requiere, a falta de documentación, una detenida lectura que aproveche al máximo los pocos datos que ofrezca el texto y un esfuerzo que permita imaginar el lugar de la representación, es decir, el espacio escénico, decorado, elementos sonoros, etcétera. Pérez Priego llega todo lo lejos que se puede llegar y descubre algunos procedimientos dignos de un dramaturgo ingenioso, como la creación de un espacio dramático fuera del escenario real en la *Farsa del juego de las cañas* o el aprovechamiento escénico de los accesorios más pequeños (una silla, por ejemplo). Caracteriza a las farsas, concluye Pérez Priego, «una extremada parquedad de elementos escenográficos que contrasta sensiblemente con el alto grado de desarrollo que cobrarán en el teatro sacramental posterior» (pág. 208).

Con su estudio, el profesor Pérez Priego sitúa la obra dramática del clérigo extremeño en su sitio. Las farsas responden a planteamientos literarios y circunstancias históricas muy precisas, lo que obliga a no valorarlas sólo en función de lo que aportaron o dejaron de aportar al futuro auto sacramental. Se trata de un teatro con fines catequísticos que se desarrolló cronológicamente entre el teatro celebrativo medieval y el teatro sacramental. El inteligente análisis del contenido expuesto en las farsas, así como el estudio de los procedimientos compositivos y de los personajes a la luz de la intención catequizadora permiten una comprensión muy precisa y al tiempo muy amplia de la obra del dramaturgo extremeño.

Trabajos tan completos y penetrantes como el presente nos ayudan a movernos con seguridad en un área tan necesitada todavía de estudio como el teatro del siglo XV.—JOAQUÍN RUBIO TOVAR *(Estrella Polar, 18, esc. dcha., 4.º C, 28030 MADRID).*

Substancia fugitiva *

Si para Ernesto Sábato «vivir consiste en construir futuros recuerdos» —cita que abre el libro de Joaquín Márquez—, para éste, como natural consecuencia, «El amor/se hace dulce substancia fugitiva» (pág. 9), entreviéndolo así al contemplar el perfil de una niña en una inscripción jeroglífica del Museo del Louvre. El poeta

* JOAQUÍN MÁRQUEZ: *Substancia fugitiva.* Premio Miguel Hernández 1983. Poesía. Endymion, Editorial Ayuso. Madrid, 1984, 56 págs.

entiende que no está solo, gracias al milagro del arte, después de miles de años. Y, en su viaje a París —ciudad en que transcurren los poemas—, percibirá presencias femeninas, que ve hasta en las formas de un violín tocado por un músico en St. Germain. No es fácil vivir en la urbe: «Cuesta dinero ahogarse las penas en París./El vino es caro» (pág. 11). Es difícil ganarle la batalla a la soledad y a la nostalgia. Ronda la muerte también: ha visto a un hombre ahogado en el Puente del Alma, a quien salva retirándole de las aguas: «Me quitó el cigarrillo de la boca/y me tapó la cara con las manos» (pág. 12). (¿O es él quien se ha visto ahogado y salvado al mismo tiempo? La duda poética estremece al lector: ¿compasión humana?, ¿autocompasión? Sea como sea, la tragedia fracasa.) El protagonista —el poeta—, después va al cementerio de Père Lachaise para visitar, con su tristeza a cuestas, las tumbas célebres, llevado por el azar. Son nombres que le recuerdan su juventud: Chopin, Colette, Apollinaire, Modigliani, Paul Eluard... En tanto, llueve. A la salida se bebe un vaso de buen vino a su propia salud (pág. 14): ha triunfado la vida sobre la muerte y el frío. Las acciones triviales son prueba de que está vivo: «Hoy sangré al afeitarme» (pág. 15). Pasa una mujer —«fantasmalmente hermosa» (pág. 16)— y, aunque no le ofrezca nada, es para él prueba de vida que después será recuerdo. En «Cima de la Tour Eiffel» no se decide a dar el salto, «al borde/de la inmortalidad» (pág. 17). Se pierde por los túneles del metro y deambula por París llamando a Ariadna, defendiéndose del acoso de sirenas como Monna Lisa y Olympia: sintiéndose Teseo, necesita hallarla antes de que corte el hilo que sostiene su corazón atándolo a la vida. Junto al Sena, se detiene ante los puestos de libros y estampas, «repasando viejas litografías», «fotografías/dedicadas» (pág. 20). Al leer «la débil escritura/que aún sobrevive cuando/la mano, y el amor —mil ochocientos/quince— que la impulsaran,/yacen en ignorados morideros», le asalta la idea de si vale la pena cuanto escribe, «ni cuanto se escribió». El librero cruza sus ojos con los suyos y le parece ver en ellos «un signo de complicidad». La ambigua interrogación nos asedia también... En un «Encuentro» en el metro, una mujer es espejo de otra que él ama: «Si no me conociste/fue porque eras muy joven/para aquellos recuerdos» (pág. 22). Otro día reconoce, por fin, a París como «capital de la luz» (pág. 23), al nacer el nuevo año. (Digamos, entre paréntesis, que el poeta no canta los lugares célebres de la gran ciudad, sino que ésta sólo es el espacio por el que pasa y vive su peripecia humana, la historia —inventada o no— de un amor suyo que transcurre en siete fugitivos días.) Otro encuentro en el «Aeropuerto de Orly», en enero de 1980 —fijación cronológica—, con la mujer amada advierte que ese año tuvo pocos días para el amor (pág. 24). Un beso larguísimo en el metro hace que el tren se detenga: «debió ser por casualidad» (pág. 25). (Realidad hiperbólica, sueño y azar se unifican en la trama del libro y en el ánimo del lector.) En el museo «Jeu de Paume» se detienen ante los cuadros de Degas: bailarinas, la mujer que se baña, color verde «diluviado», «como en un poema de Federico» (pág. 26). Ante los de Van Gogh, Fantin-Latour, Gauguin... Han de irse porque el amor —manzana y serpiente— les acecha. Así, en «Galas en el palacio de Cristal», «los amantes/contra su cuerpo/aprietan el corazón...» (pág. 29). Alguien llama debajo de los antifaces. En «Tu doble», se le llena la cabeza de engaños, de mentiras: «No estás./Es tu doble quien habita/en ese cuerpo que el placer desteje./Buscan en ti mis manos temblorosas/y no hallan nada»

(pág. 32). Y reclama a sus dedos su memoria... En «Pensión del Alba. Habitación 42», el poeta nos dice que «de toda aquella dicha/sólo quedó la exactitud de un número» (pág. 34). En «Clavicembalo» reina la música de Mozart: no hay muebles en la estancia, excepto el instrumento que «robaba partituras al silencio» (pág. 35) para dejarlo sólo con la música amada. En el séptimo día suben al Sacré Coeur: «París,/tendido a nuestros pies...» (pág. 36). Nadie les abrirá las puertas de la iglesia: «Dios descansaba». (Lo biográfico va disolviendo su anécdota en el milagro poético: lirificada, su temporalidad trasciende.) En «Cave du Cardinal Paf», el alcohol les hace arder: «Anciana cave,/donde se detenía el tiempo, a veces,/y nunca el vino» (pág. 37). Con el polvo antiguo se mezclaron palabras, caricias y gestos... El poeta pretende resucitar aquella emoción «sin recordar/que arrojamos riendo, aquella noche,/la llave de la locura/al Sena» (pág. 38). «Place Pigalle» es un poema cuasi elegíaco:

> *Aquí, donde desvisten su cuerpo las muchachas, he venido a llorar hoy, muy temprano. Es una forma de decirte adiós y buscar un consuelo en los desnudos que nunca amé (pág. 39).*

Se queda allí por si pasara el cadáver de la mujer amada y, al desnudarlo, le hiciera una seña «y aún nos quedara tiempo» (pág. 40). Llama por teléfono a la que ama para confesarle: «Mi/capital/es hoy algunos francos;/precio de una pequeña libertad/atada a este cable que tiembla entre mis manos» (pág. 41). Transcurren las horas velozmente... «Descenso a los infiernos» —recuerdo de Rimbaud—, termina con dos grandes preguntas sobre el amor y la eternidad inexcrutable:

¿Te atreverás entonces,
tú que el amor eterno me ofrecías
a reclamar contigo aquel infierno
cuando el tiempo se llame eternidad?
No importa demasiado tu respuesta.
¿Dejarán escoger? (pág. 42)

La segunda parte del libro, titulada «Aquella flor», da nombre al primer poema de intensa sensibilidad romántica:

También huérfanas nacen
las flores en París.
Esa que guardas
en un libro
y tu mano
aromó...
. . . .
ahora cumple su oficio de recuerdo.
Nació, sin madre y decoró el instante,
jamás te dará hijos (pág. 45).

«Gracia leve» es un poema brevísimo: dos heptasílabos y un endecasílabo, síntesis de una boca amada: «Aún recuerdo su boca;/gracia leve del bozo/que daba sombra al aire respirado» (pág. 46). «Exposición de Pablo Picasso» es un *«collage»* de pintura picassiana y visión poemática de la mujer amada que termina con la salida a Place Concorde y «un pequeño cartucho de castañas asadas» (pág. 47), con los cuales va mordiendo su nombre. En «Las dulces extranjeras» dice adiós a la belleza femenina que cruza la calzada (pág. 48). El nulo ademán de mirar el reloj cuando nada espera, se concentra en un poemilla en que aquél es «cristal de envejecer que llevo puesto/como una joya» (pág. 49). El cuadro de Manet *«Déjeuner sur l'herbe»* transfunde —imaginariamente— paisaje y alcoba, en original transposición. En «El indiferente» surge ya el cansancio que genera el amor, «hielo y pulso en la costumbre» (pág. 51). El poema acaba en sarcasmo. «Y fue el deseo/como una lamparilla votiva por los siglos/de los siglos que habrían/de helarme, ya sin ti./(Amen, jamás)» (pág. 52). En «Visión», el poeta maldice el recuerdo porque no le permite olvidar a la amada ni hacerla regresar. (París se ha esfumado.) Cierra el libro «Epílogo bajo un chaleco de punto»: ha pasado tanto tiempo que el amor es sólo ceniza. Pero, de pronto, llega el invierno y el chaleco tejido por aquellas hermosas manos diligentes le hace comprobar: «que un calor/de esa fecha/sigue intacto en mi vida» (pág. 56). El recuerdo salva lo vivido —o lo soñado— de la muerte total: sustancia que se salva, aunque huya.

Obra, pues, neorromántica por su temática y por sus elementos: vida, amor, soledad, pasión, indiferencia, recuerdo..., se entrelazan en poemas de forma suelta y libre, aspirando a sugerir esa fugacidad de la sustancia amorosa y existencial. Las alusiones a París —vivido fugazmente en un corto viaje— no fragmentan el espacio ni el tiempo, a pesar de la brevedad de los poemas y de los entrecortados versos. La ciudad —así entrevista y sugerida— adquiere un aire verleniano, vagoroso, ensoñado. Estéticas, mitos, amorosas vivencias, frágiles instantes, sombras entrevistas... Todo exhala una sensación de fuga intensa, porque el tiempo es breve: *«Ars longa, vita brevis»*... los poemas —con recuerdos pictóricos, algunos— retienen cuanto va transcurriendo: la temporalidad es captada por la red poética, con sutiles imágenes que aluden a experiencias o sueños de un presente que pasa pero que será futuro en el recuerdo.

Original textura la de estos 35 poemas, escritos de forma libre y transparente, huidiza como el agua o el tiempo. Joaquín Márquez salva en ellos la «substancia fugitiva» con sabia y suma levedad. La intensidad queda retenida en la sutil síntesis de estos poemas que fluctúan entre lo denso y lo tenue, entre lo vivido y lo soñado.

¿Son buenos estos poemas? La respuesta no es difícil: lo son porque el lector vuelve a ellos con renovado placer. No se trata de perfección ni de belleza académica, sino de su hondo sentido, de su «no sé qué» poético, de su atmósfera y de su gracia... Los poemillas imantan nuestra atención: sordidez y hermosura se hermanan con sensaciones amorosas y recuerdos artísticos, con acciones triviales. No es ningún reportaje de un viaje a París, sino una «interpretación» introvertida de un poeta que está de paso: que tiene que llevarse la «substancia» de la ciudad, su atmósfera fugitiva para el viajero, transviviéndola también con el amor que, siendo, huye a la muerte o

a la eternidad del recuerdo. *Carpe diem* de un poeta andaluz que humaniza cuanto hubiera podido ser simple «culturalismo».

Estos poemas, por otra parte, nos dan un París más alusivo que descriptivo, sugerente pero no menos real. Joaquín Márquez —poeta de ley— procura evitar el *cliché* turístico: visión personal en la que detectamos libertad y belleza. La ciudad es, más bien, un pretexto, para evocar poéticamente el evasivo tema de la fugacidad de todo, de la fatal temporalidad de la existencia humana.—CONCHA ZARDOYA *(Virgen de Iciar, 21. EL PLANTIO . Madrid).*

Juan Cruz Ruiz: La búsqueda de una identidad elusiva

I

La personalidad indiscutible de la narrativa de Juan Cruz Ruiz (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1948) viene dada, a mi entender, por la manifiesta voluntad disgregadora de la escritura que se observa en las tres novelas por él publicadas hasta el presente: *Crónica de la nada hecha pedazos* (1972), *Naranja* (1975) y *Retrato de humo* (Argos Vergara, Barcelona, 1982) que es el motivo de estas reflexiones. Un proceso disgregador de la escritura que se produce, primero, porque Juan Cruz abandona su discurso narrativo a la espontaneidad controvertida de una experiencia juvenil signada por la quiebra profunda de valores y actitudes sociales e intelectuales, signada también por la necesidad reivindicativa que, en un determinado momento, el escritor *debe* expresar impulsado por una fuerza incontrolada, superadora incluso de su propia voluntad. Así, en *Crónica de la nada hecha pedazos* el lenguaje campaba por sus respetos con absoluta libertad y se establecía en otros parámetros de saludable irracionalidad o de caprichosa conciencia lúdica. Al escribir su segunda novela, esa disgregación era igualmente fundamental porque Juan Cruz se introducía —aventuradamente también— por los terrenos movedizos de la memoria, y ésta obligaba a la dispersión verbal; bien que entonces, como oportunamente señalamos, se reducía notablemente el componente de espontaneidad de su primera novela y el autor rozaba peligrosamente las lindes de un manierismo en gran medida artificial: faltaba allí distancia; no se conseguía la adecuada (y deseada) objetivación de la experiencia contada.

Pero la narrativa de Juan Cruz, en cualquier caso, se originaba (y así lo ha venido a corroborar, con sus aciertos y con sus limitaciones, *Retrato de humo)* en una obsesión indagadora de la propia identidad: la novela entendida como un *viaje* a lo largo del cual, y precisamente por las sucesivas y sorprendentes situaciones en que el mismo se resuelve, era posible iluminar —cuando menos— la ilusión de haber encontrado la

propia imagen: una teoría de actos y de gestos, más o menos vulgares y anodinos, más o menos significativos y reveladores, donde el protagonista contempla su tiempo y se contempla a sí mismo dentro de él. *Retrato de humo,* una novela que se gesta en la obsesiva contemplación de la imagen estática y borrosa de una vieja fotografía, se desarrolla entonces como la contestación (contraria y complementaria) de *Naranja:* no el narrador atravesando el territorio del pasado, sino el presente reflejado en la imagen del narrador detenida en un pasado más o menos próximo —el de la fotografía—. Como he pensado muchas veces a lo largo de la lectura de esta novela, *Retrato de humo* se relaciona curiosamente con las narraciones de Peter Handke, pues Juan Cruz, como el novelista austríaco, empuja a su personaje (sólo confusamente distinto del autor; es también el narrador, no se olvide) a ir de un lado para otro en un viaje cuyo destino nunca se precisa, a no ser que lo entendamos (y así es) como coartada para mirar su propia imagen reflejada en los otros (personajes, lugares y objetos) que como él habitan un radical presente. Digamos inmediatamente —claro— que la distancia entre uno y otro escritores vendrá determinada por la fuerte carga emotiva que hay en el escritor canario (su nunca disimulado sentimentalismo), que desestabiliza constantemente ese proceso indagador pretendido, y que quiebra con su explícita ironía —a veces de forma excesiva— la coherencia lógica del discurso. Digamos también que en Juan Cruz esa imaginería libre y confundidora que se ramifica constantemente, y con un nerviosismo que el escritor no esconde, constituye un serio peligro a medida que su relato progresa y se conforma cuantitativamente como corpus novelesco.

No niego ni por un momento que la de Juan Cruz sea una narrativa muy personal e independiente, que con muy buen juicio desea resistirse a convenciones y formulismos; no desdeño el componente de frivolidad que nuestro novelista incorpora a su escritura, y que permite a ésta resistirse a los envaramientos retóricos al uso; pero, al mismo tiempo, entiendo que es urgente que Juan Cruz manipule dichos componentes con mayor rigor, se percate de la necesidad de ajustar el ritmo de la anécdota a la capacidad reveladora de la escritura. Mucho más en su caso que en otros, toda vez que el irracionalismo y la dispersión textuales amenazan siempre (y sucede recurrentemente en *Retrato de humo)* con derivar en un patético gestualismo que no va mucho más allá de su brillante apariencia.

Para escribir su última novela, nuestro autor se trasladó voluntariamente a otro escenario («a un pueblo breve y romántico —por la falta de romanticismo— de los Midlands»), fue a rebuscar en la memoria, de sí mismo y de su isla natal, desde otra isla en donde se encontraría doblemente aislado; quiso someter a su personaje (¿él mismo?) a la experiencia del desarraigo, a la provisionalidad que constantemente se manifiesta en la novela, bien en forma de sucesivos cambios de domicilio, bien en forma de encuentros con lugares inéditos e inesperados (o premonitoriamente esperados) y con personajes siempre imprevisibles, bien en forma de viajes o de paseos: el protagonista contempla ese diorama sugestivo, que cambia constantemente pero que —en cierta forma— es en esencia el mismo, y al establecer un orden —siempre caprichoso e intuitivo— entre las piezas de ese mosaico exuberante y confundidor, lo que pretende es definir esa peripecia suya y explicarse paralelamente a sí mismo («...pero yo me coloco ante el espejo vacío y voy diciendo palabras que

reflejan el miedo, lo que va por dentro, como un gusano, corroyendo los dedos, hasta que los dedos también se niegan, miran la luz y también se niegan, quemando, a seguir la historia, y entonces llega otro visitante», página 60). En consecuencia, en *Retrato de humo* la acción no avanza, se configura con un ritmo reiterativo y sincopado que, en apariencia, nos conduce a muchos sitios pero que, en realidad, no hace sino girar obsesivamente en torno al mismo eje que es la dramática soledad en que se debate el protagonista y la no menos dolorosa incomunicación que acaba agotando su lenguaje y borrando, por su abundancia excesiva, los verdaderos perfiles de esa identidad celosamente guardada por la memoria.

Resulta entonces muy coherente el manejo alternativo de la primera y la segunda personas como perspectivas recurrentes en la novela: una peripecia contada por su propio protagonista que, al mismo tiempo, se vuelve sobre ella (sobre sí mismo) para cuestionar las razones de su desarrollo; un relato que es, también, diálogo reflexivo que no sólo se aplica a la experiencia, sino a la escritura que *es* (no sólo que *dice)* la experiencia. Por eso me parece uno de los aciertos más reseñables de esta novela el uso del diálogo (que, como veremos, debe entenderse reductible a monólogo) como método corrector de la escritura y, al propio tiempo, alterador consciente de la peripecia, la cual se convierte así, por obra y gracia de este capricho lúdico, por mor de esta agresión solapada, de seguridad uniforme en posibilismo múltiple y perturbador:

> «—Yo no comprendo esa manía tuya de negarte desde antes.
> —A ti también te pasaría: no sirvo para los viajes. Llego a un país, con la maleta toda llena de ropas, revistas, libros y tabaco. Desembarco. Me paran en la aduana, preguntan qué voy a hacer, lo cuento, y mientras lo cuento ya hay un cordón (¿un condón?, dijo ella para que yo acabara con el repertorio tragicómico) que me ata a la isla.
> —¿A qué isla?, ¿a Inglaterra?
> —Si me vuelves a interrumpir no sigo.
> —Está bien, sigue» (pág. 69).

Tal vez, lo que ha faltado en *Retrato de humo* es que ese aspecto corrector del diálogo, esa distancia irónica que permite tergiversar juiciosamente las anécdotas contadas por el protagonista con tanta avidez, hubiese afectado igualmente a la actitud del narrador, permitiese a éste reflexionar más sobre los recursos que todavía arrastra de una etapa anterior y que en ella habían consumido su efectividad. No creo que sean válidas, a estas alturas (más allá, naturalmente, del simple capricho formalista), soluciones como esos socorridos juegos de palabras o paráfrasis más o menos fáciles, o el uso de slogans publicitarios que dejan ver su trasfondo vano, o algunas otras construcciones sintácticas sobre presupuestos similares, que nos remiten a una cierta voluntad de integrar lo «pop» en la literatura. Juan Cruz, formado precisamente en ese contexto cultural de los últimos y radicales años sesenta, tenía la oportunidad en esta novela (y repito que ese diálogo revisionista del relato era un instrumento inmejorable para conseguirlo) de revisar —desde la perspectiva de los últimos setenta— la validez de aquella visión de la realidad, en cierto modo despreocupada y enajenadora. Sé que la novela se ha escrito hace ya algunos años, pero el hecho de no publicarse hasta 1982 pudo haber influido en el autor para llevar a término esa revisión

de un modo más eficaz, pues tenía a su favor la perspectiva que lo daba el tiempo transcurrido, para trabajar con mayor libertad sobre esas cuestiones.

2

Pero volvamos sobre los otros recursos narrativos que nos ofrece esta novela de Juan Cruz, sobre aquellos que resultan más característicos, más personales, y que el escritor maneja con evidente soltura; esos recursos que confirman la singularidad de esta obra en el panorama de la narrativa española actual. Y aludiré, en primer lugar, a la buscada ambigüedad de la peripecia de su protagonista. No admite duda —y ello es perceptible nada más comenzar la lectura— que sobre la anécdota, e incluso ocultándola y hasta confundiéndola (lo hemos advertido en el artículo anterior), prima el lenguaje: *Retrato de humo,* como las otras dos novelas de Juan Cruz, resulta ser un derroche de palabra, de voces que se cruzan o alternan, se oponen o se contemplan simultáneamente... Pero cuando el lector quiere alcanzar el sentido último de esta palabra protagonista, nunca sabe muy bien si el personaje se confiesa, si es sincero consigo mismo y con sus interlocutores (incluido, claro, el lector) o si, por el contrario, está fabricando un mundo de ficción, una fábula con apariencia de verdad, con el único fin de que sea creíble, fácilmente confundible con la realidad. Quiero advertir —y aquí me parece que reside gran parte de la sabiduría del novelista— que, para lograrlo, Juan Cruz no elimina ninguno de los dos extremos, sino que desarrolla ese tono confesional suyo mezclando voluntariamente los hechos reales, lo verdaderamente sucedido, con lo presuntamente deseado por el protagonista. Avanzamos siempre por una incierta y muy sutil frontera y caemos indistintamente de un lado o de otro; con lo cual la capacidad sugeridora de la peripecia es mucho mayor, y la contradicción irónica propuesta por la misma funciona como instrumento crítico de primer orden.

Mas tampoco sabemos nunca si la extremosa verbalidad de la novela quiere actuar como conjuro: el protagonista no se contenta con acallar los «demonios» del pasado, los oscuros tirones de su turbulenta memoria (donde se entremezclan lo lúdico y lo cruel, lo irónico y lo ácidamente testimonial), sino que se esfuerza por condicionar el futuro, por conseguir que se realice de acuerdo con la voluntad del protagonista, a partir de esos sorprendentes y sucesivos encuentros que constituyen el núcleo de la novela. La confesión y el conjuro, pues, actuando de forma simultánea, pero también entrecruzándose y cambiando sus papeles. ¿Cuál es la razón de tal planteamiento? Pues la soledad radical en que vive el protagonista y desde la cual, preservándola con gran esmero, escribe el autor. Esa palabra abundante, ese disfraz cambiante y multiplicador de la anécdota, no es más que una concatenación de coartadas, de sucedáneos conscientemente ordenados («Escribo con otra música. Quizá se advierta, pero eso da igual. Yo no estoy escribiendo: estoy simulando», pág. 91), para justificar su soledad, pero también para hacerla visible de modo mucho más dramático (y hasta patético, a veces; ya lo he advertido). Si su primera novela había sido una crónica de la *nada,* esta última es una crónica de la *soledad* que también saltará *hecha pedazos* a causa de la voluntariosa palabra que maneja y de la constante crítica a que se ve sometido el lenguaje:

«Escucho que en las paredes rebotan palabras que me llaman, imágenes antiguas de seres que no volveré a ver, yo en mil pedazos, sin posibilidad de recomposición, oyendo música perecedera, caediza, del siglo XIV. Ecos a los que permanezco ausente» (pág. 107).

¿Qué otra función desempeña si no esa ubicación del protagonista (y del escritor, no se olvide) en un lugar diferente? ¿Qué otra cosa si no significa esa constante relación —siempre frustrada— del protagonista con los lugares que habita (casas que pertenecen a otros o donde otros han vivido con anterioridad dejando extrañas señales), con los personajes que se va encontrando y con esa lengua que no habla muy bien (o que habla más bien mal) y que se convierte en barrera infranqueable? El protagonista se lamenta siempre de no comprender muy bien, y hasta ordena su sintaxis como remedio de las construcciones inglesas: su palabra también, de esta manera, padece aquella voluntaria ambigüedad ya explicada, pero al mismo tiempo se muestra radicalmente sola:

«Porque en efecto la barrera del idioma, construida frente a los seres con los que se halla en la calle, se ha convertido también en una barrera fabricada dentro de la casa, y ya no se habla con tanta frecuencia en el espejo, ya siente que cualquier pregunta es innecesaria, y vive como si estuviera debajo de una mesa esperando que alguien diera el tercer golpe, para salir, totalmente demacrado, sin maletas ni libros, ni linternas, ni fotografías: sin la responsabilidad de responder a interrogatorio alguno, totalmente descargado de la responsabilidad de vivir» (pág. 189).

Y crece la confusión, y hasta el hermetismo, a veces, de la anécdota; pues ésta debe avanzar penosamente con síncopas y anacolutos, recuperándose sólo fragmentariamente en ocasiones, o buscando refugio en la memoria, en esos constantes flash-backs que impone el narrador y donde lo mismo vemos la infancia del protagonista —allá, en la otra isla— que se suceden escenas que rescatan, con todo el patetismo de su grotesca imposibilidad, los más reveladores mitos de una historia ancestral en la isla original. El pasado, pues, se cierra, se clausura (¿para siempre?); el futuro tan sólo podrá ser conjurado, creado a la medida de los deseos, pues también entre el protagonista y ese destino anhelado se alza otra barrera insalvable: la alienación, la incomunicación, la imposibilidad de echar raíces en un espacio que pueda certificar su verdadera identidad, pues lo ha perdido todo; o mejor, todo en su peripecia es provisional y fugaz. En medio de esos dos extremos, el protagonista (¿y el escritor?) sólo. Así se explica otro de los recursos fundamentales de *Retrato de humo* (como ya se veía —quizá utilizado de forma menos consciente— en las novelas anteriores): las voces de los personajes son la voz única y dominante del protagonista que asume y concentra en sí mismo esa palabra posible de los demás, pero que es capaz —al propio tiempo— de multiplicarla y dispersarla de forma simultánea y en estrecha connivencia con lo que sucede a la experiencia en el ámbito de la memoria. O que va todavía más allá: se desdobla en varias voces coincidentes que mitigan, gracias a esa ficción, el monólogo sin respuesta de la primera persona:

«No diré yo pienso o yo creo no diré nada en primera persona sino que lo diré todo en tercera persona él piensa él cree porque yo no soy sino la primera persona de un ser que yo no conozco que se manifiesta en mil formas desconocidas para mí y no decías que tú eras una isla entera en ti mismo una isla autosuficiente?» (páginas 133-134).

Sucede así que la soledad tan radical que hemos advertido se trasmite también al lenguaje que da testimonio de lo que —en realidad— sólo es voz (o lo es en gran

medida: hemos de tener muy presente el carácter voluntariamente ambiguo de la novela); y sucede también que los gestos, esos actos vacíos y maquinales del protagonista, pueden ser observados a distancia y pueden ser juzgados desde puntos de vista diferentes. En ello radica el propósito del narrador, y también su poder transfigurador de la realidad. Porque, como señalaba en el artículo anterior, no se trata de contar una historia sino de obsesionarse con la contemplación de determinados lugares y objetos que fijan con su estatismo la viciosa circularidad del relato, pero que permiten también a la memoria, y a la caprichosa imaginación, dispararse multiplicadamente en busca de una identidad que no es, a la postre, sino lo que la contemplación de esa imagen presente ofrece; que no tiene profundidad alguna. Así leemos en un momento de la novela:

> «Y ahora lo has recordado para introducir más bocadillos en la historia para no contármela jamás y me canso también de contarte la historia porque para mí la historia no significa nada yo no puedo contar una historia toda entera en la que los personajes se hallen cómodos desempeñando un papel fresco cuando en realidad soportan una realidad cansada en sí misma qué te podría contar...» (pág. 118).

En resumen: *Retrato de humo* me parece una novela final. Una novela que cierra forzosamente una etapa inicial en la narrativa de Juan Cruz, pues al tiempo que confirma las singulares características de su autor descubre las señas que anuncian su agotamiento. *Retrato de humo,* con sus dos antecedentes, componen una purga del corazón que el escritor se ha atrevido a hacer por medio de esa atrevida ambigüedad que supone su ficción novelesca, y gracias a la facilidad de un lenguaje que siempre se contempla a sí mismo con desconfianza y se contradice saludablemente a cada paso. Lo que procede ahora —me parece— es que Juan Cruz sea capaz, sin contravenir esa personalidad que ya ha adquirido su voz, de adoptar otra perspectiva, insistir en la objetivación atenta de la anécdota y, sobre todo, orientarse hacia una temática más abierta; entender el lenguaje y manipularlo con mayor serenidad, con esa mayor seguridad que puede darle la sabiduría ya alcanzada. Todo consiste en arriesgar un poco más, aun a costa de que las dificultades que se presenten sean mayores y de más compleja solución. Creo, sin embargo, que nunca serán suficientes para vencer la notable intuición novelesca de Juan Cruz.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(Descubridores, 23, 4.º B. Tres Cantos. COLMENAR VIEJO. Madrid).*

La estantería poética

Poesía centroamericana: otras antologías

En el número 402 de esta revista nos ocupábamos, hace algún tiempo, de la aparición en Barcelona de una antología de poesía centroamericana contemporánea

—únicamente se seleccionaron textos de poetas nacidos entre 1900 y 1950— que nos parecía necesaria, pero que como quiera que el criterio de los antólogos había tenido en cuenta principalmente la preocupación testimonial, resultaba demasiado parca, pues aunque se extendía a cinco países, lo hacía en poco más de doscientas cincuenta páginas.

Hoy continuamos con otras antologías que, bastante más ambiciosas, aparecen en Nicaragua y El Salvador, respectivamente, ofreciéndonos un panorama mucho más nuclear del fenómeno poético en esos países.

Antología general de la poesía nicaragüense

A cargo de Jorge Eduardo Arellano —que en un prólogo sucinto nos la presenta— corre esta selección publicada por las Ediciones Distribuidora Cultural, de Managua. En la presentación, nos explica que este volumen —más de quinientas páginas— se debía haber publicado en 1978, «pero lo impidió el estado de insurrección nacional, extraviándose por entonces sus originales ya levantados. Gracias a un feliz azar, el autor logró recuperarlos y proceder ahora a su primera edición».

Para quienes padezcan de cualquier renuencia ante textos que provengan de un país tan conflictivo —por otra parte tan querido— hemos de señalar que este volumen no viene parcelado por ninguna causa ajena a la estricta poesía. Muy al contrario se trata de un tomo visceral, importante, acaso histórico, en el que se muestra «un panorama eficaz, fundamentado en una colección de textos duraderos más que de autores, de temas y recursos, de creaciones verbales, en fin. Dándole al conjunto una orientación didáctica, aspira a ser general y abierto».

Efectivamente, se muestra todo el desarrollo de la siempre importante poesía nicaragüense hasta la promoción de los años cincuenta y sesenta, pero excepción hecha de Darío, que es un monumento aparte. También se editará otro volumen con las últimas promociones, lo que equivale a decir que Nicaragua es poseedora de una riqueza poética inexistente en países con muchísima más extensión y población. Y, desde luego, que poder llevar a cabo la publicación de una trilogía de tal envergadura requiere algo más que el preciso entusiasmo y el trabajo correspondiente: se trata de contar con suficiente material de construcción si la rigurosidad es una exigencia.

Existen pocos países en América que puedan enumerar entre sus poetas a un coloso de la altura de Darío; incluso los apasionados por cualquier punto de ese enorme mapa podrán contarlos con los dedos y tal vez le sobren de una mano. Pero la potencia lírica del pequeño y entrañable país no queda limitada al genio de Metapa pontífice del modernismo. La herencia de los «Nicaraguas» es antigua y compacta. De ahí que la selección se abra con poemas indígenas que conservan su frescura a través de los siglos. Pero como quiera que se agrupan doscientos quince poetas, no tenemos espacio para enumerarlos.

Sin embargo, antes de cerrar este comentario, sí creemos necesario decir que esta estupenda colección de poemas se divide en catorce estudiadas partes que facilitan sin duda la localización de textos, cumpliendo con el propósito del antólogo, es decir, la orientación didáctica.

Jorge Eduardo Arellano (Granada, Nicaragua, 1946) ha conseguido un libro

imprescindible. Si tenemos en cuenta que Nicaragua cuenta con una población de un millón seiscientos mil habitantes, aproximadamente, si además se nos muestra que sus poetas no son únicamente los cuatro o cinco de más renombre, sino un importante número de autores con calidad altísima, incluso puede resultar no ya digno de admiración o sana envidia, sino causa de rotundo complejo viendo otros panoramas de nuestro ámbito cultural.

Indice antológico de la poesía salvadoreña

Seguimos en Centroamérica —esperemos que «sin invocar su nombre en vano»— y ahora en El Salvador. Desde allí, David Escobar Galindo preparó este otro volumen publicado en la Colección Gavidia de UCA/Editores, dirigida por Italo López Vallecillos. Resulta tan ambicioso como el anteriormente reseñado —ahora, nada menos que setecientas sesenta y siete páginas, que arropan a ciento cinco poetas— si tenemos en cuenta que desde Miguel Alvarez Castro (1795-1856) a Miguel Huezo Mixco (1954) ha corrido también bastante tiempo.

Parecidos propósitos hacen que Escobar Galindo no caiga tampoco en posturas dogmáticas o simplemente políticas, aunque su selección esté organizada, como se indica, mediante dos índices —uno, por autores; el otro, general— que también cumplen sus funciones a la hora de consultar. (Sin embargo, en justicia, se ha de decir que las notas bibliográficas de esta colección de textos son mucho más prolijas, aunque no se acompañen de ilustraciones o fotografías.)

Nos dice Escobar Galindo:

«El tumulto de los sucesos políticos —agavillados en revueltas, golpes de Estado, dominio de grupúsculos y escasez de libertades reales— sirve de trasfondo casi coreográfico al esfuerzo de la cultura, movido desde el trasfondo por un psiquismo colectivo preñado de claroscuros, y al que aquellas fuertes individualidades prestan su sino fragmentario. Hay, en ese orden, un afán de belleza, una convicción de espíritu, un anhelo de utopía que, por momentos, como en Gavidia, Geoffroy Rivas y Dalton, asume la vigencia de una acre ironía. Es la dureza del medio que viene a reclamarla. Pero también esa dureza ha hecho que los creadores busquen, por contraste generalmente solitario, la delicadeza del hondo lirismo. En realidad, los poetas se sustentan en lo que les rodea, por acción y por omisión: y esa es la base de la insoslayable contemporaneidad de cada uno».»

Después de repasar los antecedentes para una visión panorámica de la poesía en su país («No hay, entonces, una selección de conjunto que reúna nombres, datos y poemas para que el lector —y el estudioso— perciban las significaciones globales. De ahí la intención de este Indice Antológico»), así como de explicarnos los movimientos y ramificaciones que surgen («no es posible el encasillamiento excluyente»), termina su *nota preliminar* así:

«Esta selección no es exhaustiva. Tampoco interesada. Pretende dar una muestra suficiente de la poesía salvadoreña, sin prejuicios cronológicos ni ideológicos. Ojalá que sea entendida como un trabajo de amor y de buena voluntad que, desde luego, puede mejorarse y enriquecerse. Y un punto importante: entre los poetas más

recientes, muchos están trabajando, pese a las circunstancias; quizá no están todos aquí, porque la selección ha de tener un equilibrio cuantitativo: se buscó simplemente a los que encarnan, en forma más acusada, las diversas tendencias estéticas.»

Y bien. Como en el comentario precedente y por idénticas razones tampoco podemos detenernos en elaborar la larga lista de nombres que componen el volumen. Aunque en este caso el número sea algo menor, continúa siendo importante. Alta es, también, la calidad de los trabajos seleccionados. Hay un punto en el que sí quiero detenerme, por parecerme que es esclarecedor de la postura dialéctica de la antología: Roque Dalton dedicó a Escobar Galindo su poema «La violencia aquí», de «Poemas clandestinos». La posición ideológica de Dalton contraponía estos versos a los de Escobar Galindo titulados «Duelo ceremonial por la violencia». El hecho de que el antólogo incluya los dos textos dice mucho a su favor, teniendo en cuenta que el volumen no hubiera sufrido ninguna variación en su estructura. Pero si desde la primera a la última página no puede dudarse de la imparcialidad y el rigor de Escobar Galindo, tal vez estos dos poemas publicados a pesar de todo sean un dato más que nos hace creer absolutamente en una honradez intelectual de la cual adolecen selecciones parecidas.

David Escobar Galindo, poeta, narrador, nació en Santa Ana, El Salvador, en 1943. Su *Curriculum* y bibliografía ocuparían más de una página de esta revista, así que prefiero que sea el lector del libro comentado quien averigüe sus datos.

Una antología temática: la música es azul

De nuevo aparece una selección de la extensa obra de Manuel Pacheco —Olivenza (Badajoz), 1920—, después de la preparada por el autor de estas líneas, prologada por Cela y publicada por la Editorial Zero-Zyx, ya tristemente desaparecida. No es rara la aparición de Pacheco en una u otra editorial, pues, tal vez, sea el más *popular* de los poetas extremeños, en el sentido estricto de la palabra. Lo que no resulta tan frecuente es que se editen antologías temáticas y en el caso que nos ocupa nos parecía interesante, como apuntábamos en esta misma revista hace algunos años (C. H., núm. 349).

Así, *Azules sonidos de la música,* preparada por Manuel Pecellín Lancharro (Universitas Editorial, Badajoz, Colec. «Autores extremeños») es una selección de poemas cuyo eje central es la música —y sus alrededores— en la obra de Pacheco.

Pecellín, en el prólogo que como ya resulta usual justifica estos libros, lo explica así:

«Manuel Pacheco, "poeta bravo, selvático y montaraz", como Cela lo tiene rotundamente definido, hace galas de exquisita sensibilidad para leer en el libro de la naturaleza las más ocultas sinfonías. Enlazando con la vieja tradición, que procede al menos de los órficos pitagóricos, ardorosos buscadores de las «Armonicae mundi», según denominación renacentista, Manuel Pacheco se ha afanado por recoger en pentagramas verbales los más cálidos sonidos.

Pero su interés no se queda en la música explícita y cuanto la rodea: cantantes, instrumentos fónicos, producciones orquestales, etc. Las metáforas sinestésicas derivadas de la esfera auditiva se le vienen a la pluma en tropel. Si es cierto lo de Erza

Pound *(It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works)*, Pacheco es un fuera de serie de la poesía por su creatividad de imágenes musicales.»

Nos parece un trabajo selectivo interesante, sobre todo porque, como hemos apuntado, no son frecuentes —tal vez por lo arduo del trabajo— las antologías temáticas, y menos en torno a un único poeta. También es importante porque nos muestra, sin velos, que para escuchar *música* no es necesario tener en casa centenares de «vinilos», como dicen ahora.

Nos vamos a Albacete...

... para encontrarnos con otra antología, esta vez provincial. Y se trata de un volumen editado primorosamente —casi lujoso, diríamos—, patrocinado por su Diputación, seleccionado y dirigido por José Manuel Martínez Cano.

Esta *Antología poética de autores albacetenses* viene a recoger «cien años de poesía» que componen cuarenta y cinco creadores —once ya desaparecidos— en cinco apartados: «La realidad circundante», «La búsqueda de la identidad asumida», «El desencanto y la nostalgia», «Imagen y lenguaje», además de «In memoriam». Los cuatro primeros grupos corresponden a poetas nacidos entre 1905 y 1964, siendo el último el que corresponde a los que lo hicieron desde 1884, que completan ese siglo de poesía en Albacete.

El libro está presentado por Alonso Zamora Vicente, sucinta pero concisamente, para dar paso a un prólogo —*estudio*— a cargo del autor y un segundo prefacio —*emotivo*— escrito por José S. Serna.

Así como los poetas que integran «In memoriam» llevan como encabezamiento una nota biográfica, los de los grupos restantes son bibliografiados en un apartado final.

Si toda antología adolece de mermas o creces —según las acrobacias que decida realizar el director del cotarro—, estos fallos suelen resaltar más nítidamente en las que se remiten a una región o provincia, pues de algún modo debe hincharse el perro si no puede hacerse caer en la cuenta a ciertos escribidores, lectores o mecenas que la poesía no goza en nuestro país (de más secano que regadío) con abundantes cosechas dignas de ser rememoradas sin alusión a las plagas. Las influencias —incluso los *moldes* prefabricados, comercializados o prestigiados— de algunos poetas consagrados —aunque lo sean peninsularmente y, a veces, extrapoéticamente— se reflejan con demasiado mimetismo en los caminantes advenedizos que no recuerdan los versos de don Antonio Machado. Pero suele resultar inevitable y creemos que casi imposible de corregir.

Es obvio que José Manuel Martínez Cano ha tenido estas consideraciones en cuenta, puesto que escribe:

«Finalmente, convendría aclarar que el antólogo no se ha dejado llevar por sus gustos y convicciones personales —la nómina de incluidos se reduciría considerablemente— y se ha dejado llevar por ese criterio, señalado al principio, de la *buena intención*. Respecto a mi inserción en estas páginas —en este caso el antólogo es poeta antes que nada— se debe a una decisión del señor diputado de Cultura —patrocinador

de la obra por entonces— que lo creyó oportuno, sin ser, además, el único caso, pues son legión las antologías en las que el antólogo-poeta se incluye a sí mismo.

Y que se me perdonen omisiones o inclusiones en exceso, ya que la única intención de esta obra ha sido la de conjuntar, mostrar y recuperar voces que no deben quedar en el vacío —las de los poetas de nuestra tierra—, muy a pesar del pragmatismo y utilitarismo de la época que nos ha tocado vivir.»

Creo que el antólogo ha cumplido decentemente con esa provincia llamada Albacete. (O *Alcebate,* que así lo escribió alguna vez Antonio Beneyto, el único antologado que se atreve a decir: *No escribo poesía y por esto vivo como vivo.)*

De obras (in)completas: para Cuba navego...

En 1970 se publicó en Madrid una «Antología penúltima» de Eugenio Florit, que ahora viene a ser totalizada con la aparición en USA de sus «obras completas», editadas a cargo de Luis González del Valle y Roberto Esquenazi Mayo en la *Society of Spanish and Spanish-American Studies,* autorizadas y revisadas por el autor, en cuatro volúmenes. Nos ocupamos de los tomos II (Libros de poesía: 1946-1974) y III (versos nuevos y algunas prosas de ayer y de hoy, ya que no hemos tenido acceso a los restantes. Aunque al principio de los recibidos se nos dice que «en el primero aparece una introducción a la vida y obra de Florit escrita por los editores y una bibliografía», nada sabemos sobre el cuarto.

Eugenio Florit (1903) ha gustado siempre de definir así:

LA POESIA

UNA rama de aire que se mece
a la pausa del viento verdadero,
hecha de dulce resonar
y de armonioso pensamiento.

Y un aire antiguo
(Pero dime,
dime, dónde estarás cuando vaya a buscarte
por ese caminito que va a ninguna parte.)

Y una voz en el árbol del olvido.

siendo ya tradicional que sus libros aparezcan cerrados con este poema, como ocurre, también, en cada uno de estos volúmenes. Tenemos, pues, una poética central, que se reafirma y puede servirnos desde *32 poemas breves* (1930) hasta *Conversación a mi padre* (1949), a pesar de ser libros no incluidos en estos volúmenes, pues partimos de *Asonante final y otros poemas,* escrito en 1946, pero no publicado hasta 1955 en *Orígenes* de La Habana.

Espacio y tiempo darían a esta nota más profundidad. Pero esa tarea no me

corresponde. Publicar «obras completas» suele ser siempre un eufemismo editorialista, sobre todo si el autor puede continuar su labor. Pero también resulta harina de otro costal. Así, lo que nos resta por decir es que Florit ha recorrido un ámbito poético afín al de sus coetáneos, desde el primitivo paisajismo al testimonio. Neogongorismo, poesía pura, surrealismo, tampoco son ajenos a sus concepciones creativas, aunque las estructuras formales le acerquen en ocasiones al neoclasicismo.

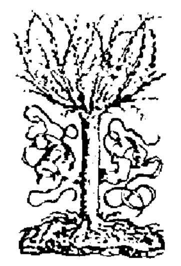
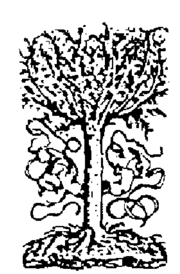
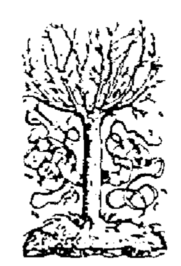
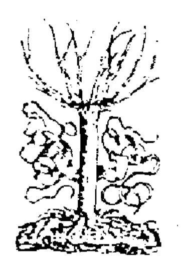
Dijo Juan Ramón Jiménez que «Eugenio Florit pule su vida y su obra como un ágata serena». Esperemos que estas obras (in)completas sigan sin serlo muchos años.

... pero ancló en Argentina

Y en un grueso volumen, espero, también, que (in)completo. Se trata de la obra de Gustavo García Saraví, La Plata, 1920, un desconocido en España —mejor, en Europa— editado con y en justicia por Editorial Empeño 14 de Madrid, a cargo de Sara M. Parkinson de Saz, hispanista inglesa, o «inglesa de Pozuelo de Alarcón», como la define el poeta, licenciada y doctorada en Southampton, además de licenciarse después en la Autónoma de Madrid.

El hecho no resulta nuevo y además cada vez menos sorprendente: poetas como García Saraví, como quiera que no fueron publicados en este continente, son (sin más preámbulos) «desconocidos», aunque el lado del espejo continúe siendo el que hemos comentado en repetidísimas ocasiones. De este modo sabemos positivamente que nuestro ámbito cultural se resiente, pero seguimos aferrados a un etnocentrismo burriciego e imberbe, como si el patrimonio poético en nuestro idioma se delimitara a parcelistas de extraterrestres confinados en su nave. Si, debidamente respaldados, nuestros poetas —de nuestro idioma; la única patria sin fronteras ni garrulerías— pudieran deambular publicados libremente allende y aquende el charco, veríamos que no son raros fenómenos aislados quienes usan versos capaces de hacernos sentir la comunicación esencial como para seguir creyendo, vigorosamente, en una Poesía con mayúsculas. Pero no parece importar demasiado: ladran, luego cabalgamos. Y así, la poesía más *provinciana* (no todo lo provinciano es universal) logra asentarse, por medio del verso, en un (uni)verso territorial, abstracto y casi siempre medido por anécdotas incapaces de resistir un trato a favor por el árbitro más subjetivo. Llevo leyendo incansablemente libros de poemas desde casi siempre. Siempre espero a un poeta. Casi nunca le encuentro. Pues bien. A veces mi némesis queda cauterizada porque pienso que se debe todo al nombre de la calle que sirve de asiento a mi casa.

Todo queda olvidado si, de vez en vez, reencuentro o encuentro, busco y descubro, un auténtico poeta. Este ha sido el caso con la obra de Gustavo García Saraví. La única catarsis que me hace seguir buscando algo tan alejado de los narcóticos como suele ser la poesía.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4, MIGUELAÑEZ, Segovia).*

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

Las páginas de ARBOR están abiertas para tender un puente entre "las dos culturas", para propiciar la comunicación entre las ciencias y las humanidades, y en especial para promover el estudio, la reflexión, el debate y la crítica en torno a la ciencia y la técnica, a sus dimensiones sociales, culturales, educativas, políticas, históricas y filosóficas.

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia, pensamiento y cultura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo .... (1).

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	3.500
	Dos años	6.500
	Ejemplar suelto	300

		Correo marítimo $ USA	Correo aéreo $ USA
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.